كتاب منهجي

اتجاهات فى الفنون المسرحية المعاصرة

تأليف
ا. د. كمال الدين عيد
أستاذ الدراسات العليا بأكاديمية الفنون
كلية البنات. جامعة عين شمس
(جامعات الفاتح، بودابست، الكوفة، بغداد، الملك سعود سابقا)



الإهداء

إلى الزميل صديق العمر

أ . د. فوزى فهمى أحمد

تقديراً لجهوده العلمية فى إحياء

عصر نهضة الفنون التعبيرية

فى أكاديمية الفنون

المؤلف

الباب الأول

اتجاهات المسرح المعاصر

١ / ١ قسم الدراما والنقد

١ / ٢ قسم التمثيل والإخراج

الباب الثاني

اتجاهات مسرحية معاصرة

١ / ١ قسم التمثيل والإخراج

١ / ٢ قسم الدراما والنقد

* * *

الدراسات العليا

أكاديمية الفنون

الباب الأول

اتجاهات المسرح المعاصر

الفهـــرس

مدخل إلى الكتاب

صُمم هذا الكتاب ليُلبي منهجين علميْين دراسيّين لأبنائى طلاب الدراسات العليا بأكاديمية الفنون ، الذين يدرسون مقررىْ اتجاهات المسرح المعاصر فى قسم الدراما والنقد ، واتجاهات مسرحية معاصرة فى قسم التمثيل والإخراج .

ويبدو من الوهلة الأولى أن هناك تشابهاً بين المُقررين ينطبع فى الذهن من النظرة الأولى لعنوانَى المنهجين . لكن الدارس الباحث سرعان ما يكتشف اختلافاً جوهرياً بينهما إذا ما نزل إلى أعماق البحث العلمى . إذ المفروض فى منهج للدراسات العليا أن يتسلح بالتحديد والتعريف Definition وبالقدرة على الإيضاحية التى تُمثل حداً صريحاً يفصله عن منهج آخر . وهو ما عثرت عليه فى أعماق كل من المقررين المذكورين .

فالفصول المختارة لكل منهج تختلف عن الأخرى . وقد راعيتُ فى هذا الاختيار التخصص الدقيق لدارسى الأدب المسرحى والنقد ، كما تلمست الأهميات فى الاتجاهات عند دارسى فنون التمثيل والإخراج . وسعيت بعد ذلك إلى المفاضلة ــ وتحديداً إلى المعادلة التفاضلية Differential Equation للكشف عن العلاقة البادية من الوهلة الأولى على مضمون المقررين . فرأيت أن دارس الفن ــ وخاصة فى مرحلة الدراسات العليا ، البعيدة عن تلقينية المرحلة الجامعية ــ مطالب بالتعرف على جوانب عديدة من آفاق هذه المهنة الواسعة ــ مهنة المسرح ــ فقررت طالما أن الدراسة لكل مقرر تجرى فى فصلين دراسيين ، أن يكون لمقرر (اتجاهات المسرح المعاصر) أولوية متميزة لطلاب الدراما والنقد فى فصلهم الدراسى الأول ١ / ١ ، على أن يستكمل الطلاب فى الفصل الدراسى الثانى ١ / ٢ منهج (اتجاهات مسرحية معاصرة) تكملة لخبراتهم . وهو ما يتفق مع علم المنهج (الميثودولوجى Methodology) الذى يخلع على النقاد معرفة ودراسة التمثيل والإخراج المسرحى ، وهو المنهج الذى تأرخ فى المعهد العالى للفنون المسرحية منذ إنشائه ، إذ كان على طلاب المرحلة الجامعية فى قسم النقد والبحوث الفنية ــ كما كان يُسمى قديماً ــ دراسة مقرر الإخراج المسرحى الذى شرفتُ بتدريسه منذ عام ١٩٦٥ بالمعهد .

وعلى ما تقدم ، فإن مقرر (اتجاهات مسرحية معاصرة) سوف يدرسه طلاب التمثيل والإخراج فى الدراسات العليا كمنهج تخصصى يتناسب فى دقة مع إعدادهم لبحوث الماجستير والدكتوراه ، إلى جانب دراسة (اتجاهات المسرح المعاصر) ١ / ٢ فى الفصل الدارسى الثانى .

وليس فى الخطة إعادة أو تقصيراً عن الكتابة لمنهجين مختلفين فى كل من ١ / ١ . ١ / ٢ لكل قسم على حدة . لكننى أرى فى هذا التصميم تكاملاً Completeness نوعياً يؤكد التشابه الشكلى الذى بدى من الوهلة الأولى .

المسرح جامع الفنون ، وليس أبُ الفنون .. هذا التعبير الخاطئ فى الحياة المسرحية العربية . فإذا كان المسرح (أب الفنون) كما يتردد ، فأين الأم إذن ؟ صحيح أنه يجمع الفنون ويحتضنها . ومن هذا الجمع بين عدة فنون مختلفة قديمة كفن المعمار . وحديثة أو عصرية كفن الطقة Pop-Art ، من هذا الجمع خرج التعبير المسرحى الفرنسى HOMME DE THÉÂTRE (رجل المسرح) الذى يجمع بين أكثر من مهنة مسرحية فى وقت واحد (التأليف والتمثيل ، التمثيل والإخراج ، تصميم الديكور والإخراج) .. وهكذا .

وأمامنا فى التاريخ المسرحى فى القرن الماضى العشرين من الفرنسيين والروس ما يمكن أن نطلق عليهم تعبير رجل المسرح (جان لوى بارو ، جاك كوبو ، نيكولاى أكيموف) ومعهم من الإنجليز إدوارد جوردون كريج .

وأعود إلى جَمْع المنهجين ليتبادلهما دراسةً طالب الدراسات العليا لأجد صورة شبيهة بالثراء عند رجل المسرح .

إن فصول كل من المنهجين قد تم تصميمهما للدراسة العليا . أى أنها ليست للحفظ عن ظهر قلب ، إنما لتكون تعريفاً بالمسارح المتقدمة علينا ، ومدخلاً لأن يحصل الطالب على الزمن الواسع والكافى لمناقشات تدور داخل المحاضرة ، وأن المادة ليست إملاءً عليه ، بقدر ما هى موضوع خاص يحمل النقاش ، وتفتيح الأفكار ، والدخول إلى عالمى الفلسفة والجمال ، وهما مُرتكزان عصريان للمسرح المعاصر وللإتجاهات المسرحية المعاصرة . فلم يدخل المسرح الأوروبى إلى عصر التنوير فى القرن ١٨ ميلادى إلا بظهور الفلسفات العديدة التى أفرزها القرن ، وبخاصة الفلسفتين الألمانية والفرنسية .

إن دفْع الطلاب إلى ميدان المناقشة العلمية فى فصول كل منهج ، هو الخليق بتحريك طاقاتهم الإبداعـــية ، وتفجـــير الفكر والفكرات داخل المحاضرات فى المقررين ، ولن يحدث هذا التفاعل والمشـــاركة العلمـــية إلا بسبق قراءة الفصل المقرر تدريسه فى بيوت الطلاب ، حيث تُولد البذرة الأولى للتفكير ثم النقاش .

وكلى أمل أن يُفرق طالب الدراسات العليا فى هذين المنهجين ، وداخل الفصلين الدراسيّين بـــين (ســـتيم) System نظام الدراسة العليا وخصائصه كمنظومة متماسكة من الفكرات والمبادئ ، وبين النظام الإسكولانى الجامعى .

وأرى أنـــه من الجدير الإشارة هنا إلى ضرورة التفريق بحدود قاطعة بين المصطلحات الفنية وبعضها البعض حتى نبعُد عن الالتباس ، ونضع أى مصطلح فنى فى معناه الصحيح ومكانه الملائم ، إيضاحاً لطلاب يشرفون بعد عدة فصول دراسية قليلة على بدء تحرير رسائلهم وأطروحاتهم العلمية فى موضوعات الفنون .

فـ (الاتجاه) مثلاً فى الفنون هو محاولات تجريبية أو تجديدية تظهر بين الحين والحين فى الحياة المسرحية أو غيرها ، بهدف ابتكار أشكال أو مضامين لمسرح أو لفرقة مسرحية أو لحركة درامية قد تخرج غالباً عن المألوف والتقليدية بهدف التحرر مـــن بـــراثن الجـــبرية FATALISM فى مسيرة المســـرح (اتجاه المسرح الشعبى الفرنسى عنـــد جـــاك كـــوبو ، اتجاه مسرح ألفييه كولومبييه THÉÂTRE VIEX – COLOMBIER ، اتجاه التياترالية فى المسرح السوفيتى عند مايرهولد ، واتجاه المسرح التجريبى فى مهرجانه السنوى فى مصر الـــذى يعـــرض نزعات عصرية من مختلف تجريبيات مسرحية ، اتجاه ستارة السيكلوراما ، واتجاه خشبة المسرح الدوار فى العالم من حولنا .

أمـــا (المنهج) METHOD فهو الأكثر تحملاً للقواعد العلمية والمرحلة الأخيرة المستقرة لأيـــة تعالـــيم أو نظام أو طريقة تأخذ مكانها بين جدران المؤسسات العلمية لتصبح كالقانون فى الحقوق . بمعنى الالتزام العلمى والفنى ، الذى تصونه قواعد وعلوم ذات مقاييس لا تخطئ . وعادة من النادر أن يتعرض منهج من المناهج العلمية أو الفنية إلى الاهتزاز أو التبديل ، إلا بالتغير القوى الذى يحدث بعد عدة عقود من الزمان .

والفــرق واضح وجلى بين الحالتين .. فتغيير خشبة المسرح الفرنسى فى عشرينيات القرن الماضــى + وخشــبة المســرح الكُروى عند السوفيتى أخلبكوف + المعامل المسرحية + المسارح التجريبية وغيرها . كلها اتجاهات ظهرت فى أماكن مسرحية عدة تتوخى تحقيق أو تطبيق وجهات نظــر فنية أو فلسفية . وليس بالضرورة استمرارها أو الالتزام باشعاعاتها عالمياً . وهنا نطلق على هذه التجارب والمحاولات مصطلح الاتجاه أو النزعة أو التيار .

هذا بينما يتعامل المنهج مع التعليم المسرحى الذى يُكوّن علوماً مسرحية ثابتة تتطور بتطور الفــن والمجــتمع والإنسان . إن ثبات المناهج فى كل العلوم الأساسية والفنية والتطبيقية هو القناة الثابــتة البعيدة عن التغيير الفجائى ، والنزعات التجريبية ، والمفاجآت المسرحية ، والولع الهوائى الذى قد يأتى به المخرجون فى مسارح العالم .

إن للمــنهج الفــنى حــدوداً تســتند على الفكر الثاقب + المعرفة بأصول المهنة الفنية + الاعتراف بالتطور الحتمى الذى يسير إليه عالمنا المعاصر ، لكن داخل منظومة من العقلانية البعيدة عن الشطط والهوى والارتجال .

وهكذا نرى إن المكان الطبيعى للمنهج هو المؤسسات العلمية والفنية ، كما نعرف أن الاتجاه عــادة ما يتواجد خارج قاعات الدروس الفنية فى ساحات تطبيق الفنون وعلى خشبات المسارح التجريبية والطليعية .

الفصل الأول

مدخل إلى اتجاهات المسرح المعاصـر

يخـــرج علينا القرن العشرون فى نهاياته بالعديد من التيارات الأدبية والفكرية والدرامية الكـثيرة . هجمـة أدبية وفلسفية تحمل فى طياتها جوانب فلسفية مرة وطليعية غير مألوفة مرات أخـرى . ولم يصل علماء اللغات بعد إلى أسباب هذه الظاهرة ، والتى تحتاج إلى وقت قد يطول . ولست أدرى ــ أنا الآخر ــ تعليلاً لهذه الظاهرة . هل سببها عدم الاستقرار الأدبى ؟ أم السبب هــو اتســاع رقعة التعليم ، وازدهارُ نسبى للثقافة فى الدول الأوروبية ؟ أم أن السبب يكمن فى تسرّب الثقافة الثورية إلى الدول الأفريقية التى أبعدها الاستعمار والمستعمرون طويلاً عن مقررات الـثقافة وبـرامجها ؟ أم هى أسباب أخرى لا تزال خافية وفى حاجة إلى التشخيص وجهود علماء التربية والسسيولوجيا ؟

أولاً : الفكرة فى الدراما .

لا ينبع العمل الدرامى الجيد بدون فكرة مُسبقة تدور فى ذهن الكاتب أو الأديب . بل إن إنبثاق الفكرة عند الكاتب أحياناً كثيرة ما يكون غير كافٍ لتحقيق الفكرة أو نقلها للمشاهدين أو القــراء ، ما لم تمر بمراحل التأمل والدراسة والمعايشة والتصارع أو المصالحة مع تكوينات وخبرات المؤلــف أو الدرامــى . وهذه المراحل عادة لا ترتبط بزمن معين . فقد تكون قصيرة المدى تؤهل للكاتــب اســتكمال جوانب فكرته بسرعة ، وقد تكون طويلة تظل تعيش مع الصانع الأدبى أو الدرامى لشهور أو سنين فى بعض الأحيان .

مــن الطبيعى أن تحقيق الفكــرة الأدبية ــ أية فكرة ــ يستلزم مواصفات علمية دقيقة . بمعــنى أن لكل نوع أدبى عناصر تحقيقه الخاصة به . فإذا كان الخيال فى القصة يلعب دوراً كبيراً ، فإن الحادثة فى الدراما تمثل مناط القول فى المسرحية . وإذا كان الحوار فى ديالوجات بين شخصية وأخــرى أو بين شخصية وأكثر ، فإنه يقوم فى هذه الحالة بحساب دقيق ومحسوب على القصة أو الفكــرة ، حــتى لا يعكر صفو خيال الكاتب ورؤيته . فنحن نعرف أن الحوار فى الدرامات يمثل عصب المسرحيات تحقيقاً للحادثة نفسها . والأمر يختلف بطبيعة الحال فى الرواية الطويلة والرواية القصيرة ، والملحمة ، والقصيدة الشعرية ، وحتى فى المسرحيات الشعرية .

إلا أنــه مما لا شك فيه أن الفكرة فى الدراما تمر بمراحل متصارعة هامة مع القواعد الأدبية والفنية . وهو ما وجّه كثيراً من النظريين فى علوم الآداب إلى الاهتمام بالآداب الدرامية فى العصر

الحديث .. نهايات القرن العشرين . بغية شرح العلاقات الداخلية التى تمر بها الفكرة الدرامية نظريةً وتطبيقاً . ففى الدرامات العصرية تحدث الاستمرارية عن طريق تماسك المشاهد المسرحية بعضها بالبعض ، كما تحدث الاستمرارية أيضاً عن طريق (الصدمة) .. أى من عدم تماسك المشاهد بعضها بالبعض . وهو ما يقتضى فى العصرية التمرد على صور الماضى الأدبية ، وبذر بذور التحليل السيكولوجى على سطح الحوار والنص المسرحى الحديث . وإذا كان المسرح منذ أرسطو ينص على أن مقدمة الدراما يجب أن تكون معالجة بشكل طبيعى ، فإن اتجاهاً أدبياً معاصراً لا يأبه لهذا التاريخ الدرامى الأرسطى ، ليحذف مقدمة الدراما ، أو يُلبسها لباساً جديداً فى غالب الأحوال حتى لتبدو كالمقدمة وما هى بمقدمة .. بمعنى أن تنساب (المقدمة) وبلا انتباه للجماهير المُشاهدة إلى صلب العمل الدرامى وإلى المشهد الأول منه . (راجع درامات أنتونين آرتو).

لكن ما هو وضع كاتب الفكرة ومُبدعها ؟

بتعبير عصرى نقول ، إن الجمهور ، والمسرح ، والفرقة المسرحية تؤثر فى الكاتب وتحدد مساره فى الوقت نفسه . كما تثير فيه من ناحية أخرى — وهو الأهم — موهبته الإبداعية . وهو ما نعتبره المدخل ونقطة الإنطلاق الطبيعية الأصلية فى كتابة الدراما . مستندين على رأى مشابه للدرامى الألمانى جرهارت هاوبتمان Gerhart Hauptmann (١٥ / ١ / ١٨٦٢ — ٦ / ٦ / ١٩٤٦ م) حين يقول "إن السر فى كتابة الدراما هو أن تطرأ على الإنسان فكرة معينة". ومن نفس المدخل نرى أن المؤلف المسرحى يتقابل بعد الفكرة مع عالم خارجى يكون له بمثابة المفتاح . (الكاتب الأمريكى آرثر ميللر Arthur Miller يُحدثه واحد من ضيوفه عن حادثة (فكرة) لفتاة أبلغت السلطات عن والدها التاجر لبيعه دراجات بخارية فاسدة للجيش الأمريكى . لكن فكرة الحادثة تصبح عند ميللر الفصل الثانى بأسره فى درامته التى سببت له نجاحه الدرامى الأول الساحق فى درامته المعروفة باسم — الكل أولادى) All My Sons عام ١٩٤٧ م .

إذن .. الفكرة والعالم الخارجى أشبه بعنصرين كيميائيين يُولدان مادة جديدة فى اتحادهما . العنصر الأول نراه فى الفكرة الطارئة عن حدث أو سلوك تمثل شيئاً غريباً وغير عادى من عالم الدنيا حولنا . والعنصر الثانى ، العالم الخارجى وفيه تكمن نظرة الكاتب ومجموعة مُكوّناته وسلوكياته وخبرته فى الحياة . (عند نقطة التلاقى للعنصرين يقبل الكاتب الفكرة فى حالة مجردة —

خام ، ثم يراها ثانية بعد امتزاجها بعالمه الخارجي المتضمن فكره ووجهة نظره وهدفه الدرامى . وهو ما نطلق عليه ـــ الشكل الدرامى الأخير) .

إن تفـــتّح الفكرة فى الدراما يحتل زمناً خيالياً . بمعنى أن كل ما يُحيط بها يبعد عن التشكيل الخيالى أو التصور البعيد عن الحقيقة والواقع والتقرير . فالشخصيات المسرحية ـــ وفى هذه المرحلة الأولى ـــ تـــتحرك فى مـــيادين غير محددة الأماكن أو الأبعاد أو العلاقات . والميدان الحدثى ليس خشبة المسرح حيث مصيرها الأخير ، بل هو ميدان مؤقت يتغير مع اللحظات . والشخصيات لا تفكر بالشمولية التى تتطلب بناءها بناءً جيداً غير متناقض ، بل هى ظلال أشبه بشخصيات خيال الظـــل . هذه المرحلة التى تمر بها الفكرة فى تفتحها لا تزيد عن كونها حلماً جميلاً خادعاً لا تحده حدود . إلا أن استفاقة الكاتب بعدها أمر من الأهمية بمكان لصالح نهاية الدراما وجودتها . إن من يـــتعرض لهذا النوع الأدبى الصعب ، مطلوب منه أن يبحث عن الصراع (ومع ذلك فالصراع فى درامـــات مـــا بعـــد ستينيات القرن العشرين لا يظهر دائماً ـــ يونيسكو ، هارولد بنتر) . لكن المطلوب تحديداً ـــ فى القديم وفى الجديد العصرى ـــ صراع الكاتب مع نفسه ، ومع شخصياته ، ومع ميدان أحداثه ومستتبعات عناصره .

الفكـــرة فى الدرامـــا تحيط بها ألف فكرة وفكرة . داخلية وخارجية ، عادية وغير عادية ، مقبولة وشاذة من الصعب قبولها . وغير ذلك من متناقضات إما مقصودة (كما فى مسرح اللادراما واللامعقول) وإما فكرة تتسبب فى حيرة الكاتب وتجعله يقف طويلاً بالقلم فى حيرة من أمره . فى الدرامات الطويلة الكاملة يكون الفصل الثالث أو الأخير هو مشكلة مشكلات الدراما ، باعتباره الفصل الخاتم لكل شئ وكل حدث مضيفاً نهاية الدراما النوعية .. تراجيدية كانت أم كوميدية ، أو نهايـــة مفتوحة للجماهير تفهمها كما تريد أو حسبما ترى وتتصور . كما أنه الفصل الذى تتحول فـــيه التراجـــيديا إلى الكومـــيديا ، أو الأحداث المتأزمة إلى حلول سريعة نهائية (مسرح موليير والنهايات السعيدة فى دراماته البخيل ، طرطوف) .

لكـــن المســـرح الحديث فى نهايات القرن الماضى لا يضع أى اعتبار لا للفصل الثالث ولا للتحولات النهائية فى الدراما . فأغلب الدرامات العصرية من جزأين أو قسمين بلا فصل ثالث . كما أنها تخلو من التحولات ، لأن التصميم للدراما لا يتبع المسار الأرسطى فيما يُعرف بـــ (مقدمة

الصـــراع ، المعـــرض العام ، العقدة ، التطور ، الحل) . كما تنكر التراجيديات العصرية أجزاء التراجيديا عند أرسطو (الحبكة ، الشخصية ، اللغة ، الفكر ، المرئيات المسرحية ، الغناء) . وليس للـــتحـــول والتعـــرّف مكاناً فى الدرامات العصرية . بل تقوم هذه الدرامات على فكرة التعبئة الشـــعورية ، وعلى الصدام الكبير ، وعلى عناصر المفاجأة تلو المفاجأة وعلى التضاد فى المستويات اللغوية ، وعلى فكرة الإلحاد فى أحيان كثيرة .

ثانياً : عودة إلى الأساطير بروح العصر .

ضــمــن اتجاهـــات المسرح المعاصر ، يلجأ الدراميون عرباً وأجانب إلى أعمال أسطورية وإغريقية ، أو لبعض ما جاء به عصر النهضة والإحياء من أفكار أدبية ودرامية . إلا أنه من الواضح أن أغلب الكُتاب يفضلون العودة إلى المنبع الدرامى اليونانى القديم لصب موضوعاقم العصرية فى إطار يكشف عن روح العصر الذى يعيشون على ظهرانيه ، وأحياناً فى إلغاء وطمس لفكرة القضاء والقدر وقُوى الآلهة وأنصاف الآلهة (جان بول سارتر ودرامته الذباب Les Mouches ، يوجين أونيل ومسرحيته الكترا الأمريكية أو الحداد يليق بالكترا حسب اسم آخر للترجمة Mourning Becomes Electra ، فوزى فهمى ودرامته عودة الغائب) .

ثالثاً : شذوذ العلاقات .

تتجرأ الدرامات العصرية كـــثيراً ، وهى وسط هذه الجرأة البالغة تطمس كثيراً من العلاقات الإنسانية لتحل محلها علاقات غريبة أحياناً ، وغير أخلاقية بلا قيم أحياناً أخرى .

ولمـــا كُنا فى غير عصر الدرامات الأخلاقية Moralities ، إذ كما نرى وسط حياة العصر الآنى ، فقد تحللت الأخلاقيات إن لم تكن قد اختفت منذ عدة عقود بين البشر أياً كان مكافم على القارات . ونكاد لا نعثر على علم القيم Axiology الذى يشمل الأخلاق والدين وعلم الجمال . ويكيل الفيلسوف الوجـــودى جان بول سارتر Jean – Paul Sartre بإلحاده فى جل مسرحياته تقريباً نابعاً من فلسفة الوجوديـــة الحـــرة . ويُحـــير صمويل بيكيت الجماهير Samuel Beckett بعنوان ومغزى عنوان درامته (فى انتظار جودو) En Attendant Godot .

ويعلـــن إدوارد ألـــبى Edward Albee من على خشبات المسرحين الأمريكى والأوروبى منتهى شذوذ العلاقات الاجتماعية فى درامته المعنونة (من يخاف فرجينيا وولف ؟) فى فضح صارخ للجنس الرخيص بدل الوفاء ? Who's Afraid Of Virginia Woolf . وكلها درامات خرجت عـــن دراماتـــورجية أرسطـــو ، تماماً كمـــا بعُـــدت بعيداً عن دراماتورجية هامبورج لليسنج G . A . Lessing واتخذت بمنهجها الغريب اسم دراماتورجية العصر الحديث . وكيف يمكن فهم دراما ألبى ذات العلاقات الزوجية التافهة ، ولسان حاد وقح لشخصيات أربعة هم كل شخصيات المســـرحية ، وحـــوار بـــذئ عن علاقات جنسية غير شرعية ، وحادثة لإرغام زوج لزوجته على التخلص من حملها منه قبل الزواج طبعاً . ونجد أنفسنا كجماهير مضطرين إلى الانغماس فى علاقات أسرية باهتة منحلة ومنحطة . نهايات لا تُفصح إلا عن علاقات اجتماعية بائسة .

رابعاً : اتجاهات أوروبية وعربية .

حفـــل زمن ما بعد الحرب العالمية الثانية بتيارات أدبية وموجات مسرحية عاشت زمناً غير طويل ، أو استمرت فى قارات واختفت فى قارات أخرى . وأمام (مصطلح اتجاه المسرح المعاصر) وارتـــباطه بالعصرية Modernism نلاحظ مشاهد درامية غريبة ، وأفكاراً مُمعنة فى التطرف أو الشـــذوذ Extremism , Exception ، وفصول درامات منافية للمنطق أو التفكـــير العلمـــى الحـــديث ، إلـــى جـــانب تقـــدم تقنى سريع وغريب ومُبهر . ومناهج للإخراج عند بيتر بروك Peter Brook ، وتدريبـــات أقـــرب إلى التربيـــة البدنيـــة منها إلى الفن المسرحى عند جرسى جروتفسكى Jerzy Grotowski صاحب المسرح العارى . والمســـرح الشامل بخلطه العديد من الأنواع الفنية المستقلة أصلاً كفنون مستقلة غير تابعة . وآراء نقدية تقلب موازين النقد المسرحى رأساً على عقب (فى عام ١٩٧٨ م وفى الاحتفالات بالذكرى الثمانين على ميلاد الألمانى برتولت برخـــت ، وفى بيت الرجل يهاجم النقاد العالميون مدرسته بالنقد المرير ، فى الحلقة الدراسية التى عقدتها جمهورية ألمانيا الديمقراطية بهذه المناسبة) .

والنتيجة لاتجاهات المسرح المعاصر التى مررنا عليها كمحطات بحث للدارســـين ، أننا نتقبل اليوم فى هذا المسرح المعاصر ما لم نكن نتقبله قبلاً . وهو أمر طبيعى طبيعة الحياة اليـــومية المتجددة والمتبدلة إلى تغيّر .

وحـــتى لا نبخس اتجاهات المسرح المعاصر حقها ، ولا نزيّف لصالح التفاهات والانحرافات فيه . وكلاهما يمثلان تاريخاً عصرياً واقعياً ، ومتناقضاً للأسف الشديد . فإننا سوف نتعرض لاتجاهين مصريين متضادين ظهرا فى المسرح المصرى فى العصر الحديث .

أ ـ الاتجاه الأول .

وهو ما سجّله الأدب الدرامى المصرى بعد الثورة بميلاد تيارات متعددة . وقد أعطى ذلك مجالاً للدراما ولأشكالها بأن تتباين وتختلف ، لكنها اتفقت جميعها على خاصية الثورية المستمدة من الثورة ، كما اتفقت فى قوميتها ومصريتها فى آن واحد . ومن المفيد أن نشير إلى هذه الاتجاهات فى المســـرح الذى عاصر النصف الثانى من القرن العشرين ، وإلى المؤلفين المصريين الذين حملوا على أكتافهم النجاح الدرامى لهذه الحقبة الغالية فى تاريخ المسرح المصرى .

١ ـــ درامات تحمل إرهاصات لبذور اشتراكية مصرية ، رائداها نعمان عاشور ، لطفى الخولى .

٢ ـــ درامـــات اجتماعيـــة تتعرض بالنقد لقضايا اجتماعية فى كثير من الحرية ، كتبها سعد الدين وهبه ، فتحى رضوان ، نعمان عاشور ، رشاد رشدى ، يوسف إدريس ، توفيق الحكيم .

٣ ـــ اتجاه مسرحى لدرامات تستمد موضوعاتها من التاريخ ، وتنقد ـــ إلى جانب ذلك ـــ بعض الأوضاع الاجتماعية . وأبرز كُتابها عبد الرحمن الشرقاوى ، ألفريد فرج .

٤ ـــ درامات الفكر أو درامات المثقفين . كتبها توفيق الحكيم ، ميخائيل رومان ، يوسف إدريس.

٥ ـــ درامـــات تبحث فـــى فكـــرة السلام . وأبطالها الدراميون ألفريد فرج ، توفيق الحكيم ، مصطفى مشعل .

٦ ـــ درامات المواطنين (درامات الطبقة الوسطى) . وكتبها نعمان عاشور ، أنور ملك قزمان .

٧ ـــ درامـــات وطنية ، تُلبى الرغبة الجامحة لطرد المستعمر البريطانى المحتل . بجهود مؤلفين غيورين على مصر .. أنور فتح الله ، محمود شعبان ، على أحمد باكثير ، خليل الرحيمى .

٨ ـــ درامات الفلاحين . سعد الدين وهبه .

ـ نماذج الدرامات .

من البداية تُرجع نشأة اتجاه المسرح المعاصر بعد الثورة إلى حادثة هامة فى تاريخ الأدب . فى عام ١٩٥٤ نجد بوادر لأولى هذه المعارك بين الدكتور طه حسين وعباس محمود العقاد من ناحية ،

وبـــين الدكتور عبد العظيم أنيس والأستاذ محمود أمين العالم من ناحية أخرى . الفريق الأول يؤيد الشـــكل دون الارتباط بأية التزامات أو مضامين للأدب . بينما الفريق الثانى يعارض وجهة النظر هـــذه ، مُعلياً شأن المضمون والالتزام وضرورة التقيد بالتعبير عنهما ـــ وفى صدق ـــ من خلال واقع القضايا الاجتماعية المعاصرة .

وبعـــد عـــدة سنوات أخرى ، تنفجر بعض الاتجاهات التى تعود إلى المناداة برفض الأدب كتعـــبير خـــالص عن المجتمع وقضاياه ، على اعتبار أن العمل الأدبى أو الفنى له كيانه المستقل عن الظـــروف المحيطة به ، بل وحتى عن صاحبه ومُبدعه . بل إن الفن العظيم فى رأى الدكتور رشاد رشدى صاحب الدعاية لهذا الاتجاه الذى ظهر عام ١٩٥٩ ، هو ما ازداد انفصالاً واستقلالاً تاماً عن الكاتب أولاً ، ثم عن مجتمعه ثانياً .

١ ـ مكـرر

ـ دراما المغماطيس ـ نعمان عاشور

وقد جاء فى برنامج العرض لفرقة المسرح الحر فى أكتوبر ١٩٥٥ م " ومن أهم وسائلنا إلى الـــنجاح هـــدم الرأسمالية والأرستقراطية اللذين كان يقوم عليهما الفن المسرحى ، وتيسير شهود المســـرح الموضـــوعى الهـــادف للشعب مهما اختلفت مشاربه وتعارضت أذواقه وتفاوتت قدراته الاقتصادية " (١) .

ـ دراما الناس اللى تحت ـ نعمان عاشور

وعرضـــتها فـــرقة المسرح الحر أيضاً من سنوات ١٩٥٦ وحتى مارس ١٩٦٢ فى ٢٣٨ عرضاً مسرحياً . والدراما تكشف عن لون واقعى اجتماعى اشتراكى يُركز على نظام الطبقات والفروق بين الأغنياء والفقراء . يُفصح نعمان عاشور عن خطه الإشتراكى فيقول " إننى الملتزم الوحيد بهذا الخط الواضح .. خط ربط المسرح بالتطور الاجتماعى وقضيته الاشتراكية ، فى وقت يحلو لمعظـــم كُتاب المسرح الآخرين الإغراق فى الرمزية أو الهروب فى موضوعات تجريبية أو مناقشات ذهنية أو شكليات فارغة لا تخدم الحياة ، بل على العكس تضر بقيمة الأدب الواعى الملتزم " (٢)

---

(١) المغماطيس . برنامج العرض المسرحى .

(٢) نعمان عاشور . مجلة المسرح العدد ٥٥ ، ٥٦ يوليو وأغسطس ١٩٦٨ . ص ١٨ .

ـ دراما قهوة الملوك ـ لطفى الخولى

مـــن المفـــيد الإشارة إلى أن درامات لطفى الخولى الثلاثة (قهوة الملوك ١٩٥٩ ، القضية ١٩٦٢ ، الأرانب ١٩٦٤) ، تحتل مكاناً بارزاً بين الأعمال التى تؤرخ لتطور الدراما المصرية تجاه الخط الاشتراكى . ويختلف الخولى عن عاشور فى أن الأماكن التى تجرى فيها دراماتـــه يختـــار لهـــا الأحـــياء الشـــعبية كخلفـــية أساسية تتضافر تضافراً عضوياً مع الحوار والشخصيات فى تجسيد للمضامين الفكرية الاشتراكية .

٢ ـ مكـرر

ـ الأيدى الناعمة ـ توفيق الحكيم

وتدعو إلى فكرة العمل التى أطلقتها الثورة المصرية فى حضن المجتمع المصرى الجديد .

ـ درامات الناس اللى فوق ، صنف الحريم ، عيلة الدوغرى ـ نعمان عاشور .

ـ شقة للإيجار ـ فتحى رضوان ١٩٦١ .

ومضـــمون الدرامـــا هو المستوى الاجتماعى الحر الصادق ، الذى كُنا فى حاجة إلى إرساء قواعده فى الستينيات .

ـ رحلة خارج السور ـ د. رشاد رشدى ١٩٦٣ .

وتدعو الدراما إلى الإنطلاق والعبور إلى البر الآخر . وهى دعوة إلى تغيير الفساد فى مجتمع ما قبل الثورة .

٣ ـ مكـرر

ـ دراما سليمان الحلبى ـ ألفريد فرج ، حلاق بغداد ـ ألفريد فرج .

فى سليمان الحلبى يعود المؤلف إلى فترة الحملة الفرنسية على مصر . بينما هو فى الثانية يعود إلى التاريخ العربى من قصص ألف ليلة وليلة .

ـ دراما الفتى مهران ـ عبد الرحمن الشرقاوى .

ومهما حدد المؤلف تاريخ درامته بالقرن الخامس عشر الميلادى ، فإنها تخاطب العصر فى قوة

وصراحة شديدتين . فالدراما تقدم الآلام والمشكلات ، وتعرض الآمال والأماني المعاصرة من خلال صورة وهمية مستعارة من التاريخ القديم .

٤ ـ مكـرر

وُلـــدت الدرامات الفكرية ما بين سنتى ٦٢ ، ١٩٦٣ م وهى السنوات التى سبقت إعلان القرارات الديمقراطية عام ١٩٦٤ . نفذت هذه الدرامـــات كاتجاه فـــى المسرح يعرض المشكلات الحـــيوية لـــلمجموعات العريضة من الشعب من خلال رؤية الكاتب ودون الضغط عليه بآراء أو بأفكار محددة ، حتى يكتب ما يعنّ له فى ظل حرية خالصة وديمقراطية حقة . ومع ذلك ـــ وللأمانة العلمـــية نقول ـــ إن هذه الحرية لم تكن تعنى أن درامات الفكر قد تمتعت بسلطة جواز المرور إلى الجمـــاهير (تعرضت بعض هذه الدرامات إلى التوقف أو الإيقاف بمعنى أصح بعد إخراجها على المسرح وتمثيلها أمام النظارة ، كما حدث مع دراما الدخان ـــ ميخائيل رومان فى المسرح القومى).

. دراما الدخان . ميخائيل رومان ١٩٦٢

. دراما الحصار . ميخائيل رومان ١٩٦٥

. دراما يا طالع الشجرة . توفيق الحكيم ٦٣ ، ١٩٦٤

. دراما الطعام لكل فم . توفيق الحكيم ١٩٦٣

. دراما الفرافير . يوسف إدريس ١٩٦٤

٥ ـ مكـرر

. دراما سقوط فرعون . ألفريد فرج ١٩٥٧

. دراما أشواك السلام . توفيق الحكيم ١٩٥٧

. دراما السلطان الحائر . توفيق الحكيم ١٩٥٧

. دراما القنبلة الثالثة . مصطفى مشعل ١٩٦٤

فى ســـقوط فرعون يحمل أخناتون فكرة السلام رافعـــاً الفـــأس رمـــزاً للأرض والـــزرع والنماء واستمرار الحصاد والحياة .

وفى أشواك السلام يضع الحكيم الاتهام على أكتاف رجال المخابرات السرية فى المجتمع .

وفى السلطان الحائر ، التى كتبها الحكيم فى خريف ١٩٥٩ عندما كان فى باريس يشهد أحداث العالم وتناقضاته السياسية ليصوغ مضموناً درامياً لمسرحيته يقول .. هل حل مشكلات العالم هو فى الاحتكام إلى السيف ؟ أم إلى القانون ؟ وهو يرمز إلى الحرب بالسيف ، وإلى السلام بالقانون . أما مصطفى مشعل الكاتب السكندرى فإنه فى درامته القنبلة الثالثة يعرض القنبلة الذرية الأمريكية على هيروشيما قُرب نهايات الحرب العالمية الثانية .

٦ ـ مكرر

ـ دراما عبد السلام أفندى ـ أنور ملك قزمان

ـ ماهية مراتى ـ أنور ملك قزمان

ـ الفراشة ـ د. رشاد رشدى

٧ ـ مكرر

ـ كفاح الشعب ـ أنور فتح الله ، محمود شعبان

ـ مسمار جحا ـ على أحمد باكثير

ـ دنشواى الحمراء ـ خليل الرحيمى

٨ ـ مكرر

يتحدد ظهور المجال الفعلى لدرامات الفلاحين بظهور دراما المحروسة التى تُسجل بداية توسّع الدراما فى معالجة مشاكل الفلاحين وقضاياهم التى غابت طويلاً عن المسرح المصرى

ـ المحروسة أو مصر قبل ثورة ٢٣ يوليو ـ سعد الدين وهبه

ـ ملك القطن ـ يوسف إدريس ٥٦ / ١٩٥٧

ـ الصفقة ـ توفيق الحكيم ٥٧ / ١٩٥٨

ـ كفر البطيخ ـ سعد الدين وهبه ١٩٦٢

ـ السبنسة ـ سعد الدين وهبه

. كوبرى الناموس . سعد الدين وهبه

. الزوبعة . محمود دياب ١٩٦٦

ب ـ الاتجاه الثاني

وهو اتجاه مسرحى سلبى . بمعنى أنه لم يؤصل شيئاً للمسرح المصرى ، رغم انتشاره السيئ داخل المسارح المصرية . لكننا نتعامل معه كجزء من تاريخ المسرح المصرى . صحيح أنه لم يستطع أن يرقى إلى مستوى (المسرح كمؤسسة ثقافية) لكنه يمثل اتجاهاً وتياراً ضاراً لا يستأهل الخوض فيما أتى به من تُرهات على خشبة مسرح مصر ، هذه الخشبات المتعددة التى قدمت درامات عبد الرحمن الشرقاوى ، ألفريد فرج ، توفيق الحكيم ، يوسف إدريس ، على سالم ، على أحمد باكثير ، صلاح عبد الصبور ، فوزى فهمى ، سمير سرحان ، محمد عنانى ، عبد العزيز حموده .

ناهيك عن الترجمات العالمية التى شهدها جمهور المسرح لكُتاب صعدوا على المسرح المصرى من بينهم جان بول سارتر ، اسكيلوس ، أرسطوفانيس ، برتولت برخت ، موليير ، تينيسى وليامز، فديـريكو جـارسيا لـوركا ، وليم شيكسبير ، جان راسين ، أوجست استرندبرج ، بومارشيه ، جـان أنوى . وكلهم مُثلت أعمالهم فى الربع الأخير من القرن العشرين ، اتجاهات مسرحية عالمية من دول العالم أجمع .

وفى نفس الربع الأخير من القرن العشرين . يصعد على مسرح مصر تيار خبيث تتحكم فيه الفرق المسرحية الخاصة . ولن أُضيع لا وقتى ولا وقت طلاب الدراسات العليا لأناقش هذه الحقبة الضـعيفة فى التاريخ المسرحى المصرى . وإنما سأكتفى بالإشارة إلى بعض عناوين مسرحيات هذا التيار أو الاتجاه السلبى كنموذج للاتجاه .

ـــ محمد فوزى يقدم مسرحية شقاوة

ـــ كوميك تياترو ـــ أنا ومراتى ومونيكا

ـــ مدحت الشريف يقدم الواد ضبش .. عامل لبش

ـــ المسرح المصرى ـــ كيمو .. والفستان الأزرق

وأكـتفى بعرض هذه النماذج التى تسئ حقاً إلى الدراما وإلى سمعة المسرح المصرى فى الميزان العلمى .



الفصل الثاني

من الفلسفة إلى الفنون التعبيرية

لم تنشأ جهود المسرح المعاصر من فراغ . بما يعنى أن جذوراً جديدة قد عادت إلى الدخول إلى رحاب الحياة المسرحية لتشكل صفات جديدة تعلو على سطح المسرح المعاصر . لعل أبرز هذه الجهود هى علم النفس وعلم الجمال . فبهما ــ كعلمين كانا يُدرسان فى القديم أيام الأغريق تحت رداء علم الفلسفة اليونانية القديمة . وبعملية حسابية بسيطة يمكن إدراك وفهم دخول العلمين إلى الخشبة المسرحية إذا ما تناولنا الأعمال الأدبية ــ روائية ودرامية ــ للكاتب فيودور ميهايلوفتش دستويفسكى F. M. Dosztojevszkij (١١ / ١١ / ١٨٢١ ــ ٩ / ٢ / ١٨٨١ م) .

أما علم الجمال ، فمن الصعوبة بمكان على أصدق الباحثين أن يعثر على اللحظات التاريخية المحددة التى انبثق فيها التفكير الجمالى . إن الجماليات عامة بالإضافة إلى معارفها قد تواجدت عبر طريق تاريخى طويل يمثل آلاف السنين فى تاريخ تطور الثقافات . مرة فى التحام ، وأخرى فى افتراق عــن مدلول التجربة الفنية الجمالية . حتى وصلنا اليوم إلى وجود مادة علمية حية تحتل مكانها فى الجامعات المتقدمة ويُطلق عليها (علم الجمال أو الإسطاطيقا) Aesthetics .

تعرضــت الجمالــيات لأبحاث عديدة ــ وفى كل زمان ومكان ــ عبر تاريخها الطويل حتى استطاعت أن تحتل مكانها بين الآداب والعلوم الإنسانية والفنون وعلم الفلسفة وعلوم الاجتماع ، لأنه لم يكن فى استطاعة دورة الزمن أن تُهملها ، أو غض البصر عن تأثيراتها فى العصر الحديث .

وعلى الرغم من امتداد البحث فى المشكلة الجمالية منذ العصر القديم ، إلا أن المفكر الألمانى الكسنــدر جوتليب بومجارتن Alexander Gottlieb Baumgarten (١٧ / ٦ / ١٧١٤ ــ ٢٧ / ٥ / ١٧٦٢ م) كــان أول مــن استعمل المصطلح فى القرن ١٨ ميلادى .إلا أننا نلاحظ تشابهاً فى معنى المصطلح قديمه وحديثه . ولفظة Kalokagatia التى كانت تعــنى عنــد اليونانيين (جميل ، حسن) تعادل تعبير الجمال فى العصر الحديث .. عصر التنوير الأوروبى . وكلاهما يدخل فى مضمونه الفائدة والهدف . كما تشمل اللفظة اليونانية القديمة (الفن) أيضاً . وعلى حد تعبير ديموقريطوس الفيلسوف اليونانى Démokritosz (٤٦٠ ــ ٣٧٠ ق . م) " من أن الفن الحقيقى عادة ما يكون جميلاً " .

كما نعرف عن العصر القديم تأييد سقراط للجمال Szókratész (٤٦٩ ـــ ٣٩٩ ق . م). هـــذا التأيـــيد الذى أثرى من النظرية الجمالية فى الماضى ، بعد أن أضاف إلى الجماليات المقاييس والمعايير الحسية السمعية والبصرية ، ولفت إليها الأنظار ، على اعتبار أن الجمال يُرى ويُسمع .

كمـــا نعثر على اهتمامات أخرى بالجمال عند أفلاطون Plató (٤٢٧ ـــ ٣٤٧ ق . م) الـــذى ركّز على الجمال المثالى المُدرَك الذى يخرج من تضافر عنصرى الجمال والأخلاق ليعكس الخـــير فى الأرض الطيـــبة . نفس هذه النظرة الأفلاطونية التى عالجها مؤخراً الفيلسوف الإغريقى بلوتينوس Plótinosz (٢٠٥ ـــ ٢٧٠ م) مضيفاً تواجد عامل القُبح أيضاً .

لكن مما لا شك فيه أن أرسطو كان أكثر المهتمين القدامى بمشكلة الجمال ، سواء فيما قدّمه أو فـــيما راجعه من نظريات وأقوال من سبقوه من فلاسفة ، مُتجنباً عناصر الفكر عند أفلاطون ، خاصـــة هذه العلاقة بين الخير الأخلاقى والجمال ، ومتوجهاً إلى الفروقات بين الفلسفة الأخلاقية والجمـــال حتى وصل إلى إمكانية التعبير الفنى عن أشياء قبيحة لا تحمل من عناصر الجمال كثيراً . كمـــا لفـــت ارسطو الأنظار إلى دور كل من التراجيديا والكوميديا مُقعداً للدراما فى كتابه (فن الشعر) Poétika كاشفاً النقاب عن النوعيات الجمالية فيهما ، ومُقدماً الخطوة الحقيقية الأولى نحو التصور الواقعى لجماليات الفنون بما نعتبره اليوم تراثاً فلسفياً أصيلاً فى الفن .

إلا أن هذه النتائج التى توصل إليها أرسطو لم تجد الأرض الصالحة لاستثمارها (جمالياً) إذ لم يستفد منها المجتمع القديم كثيراً . إلا أن عصر القرون الوسطى ينشر تعاليم بلوتينوس بحكم التفكير اللاهوتى الدينى الذى كان قائماً آنذاك .

كما تأخرت مرة أخرى جماليات أرسطو عن الإنتشار بعد أن برزت أمامها الأفكار الجمالية التى دعا إليها القديس أوجستون A'GOSTON امتداداً لجماليات بلوتينوس والتى كانت تقـــول " بأن الله سبحانه وتعالى هو أعظم درجات الجمال ، وأن كل جمال هو من صُنعه . وطالما أن الله هو خـــالق العـــالم ، فإن العالم كامل لا ريب فى ذلك . أما القبح فما هو إلا أُخدوعة وصورة مضللة للبصـــر كـــالوهم تماماً . كمـــا وأن الفـــن يمكـــن احتمالـــه إذا مـــا أصبح فى خدمة العقيدة الدينية " . (والمقصود هو المسيحية) .

ثــم بالمقارنـــة بين الجماليات وبعضهـــا البعض ، فإننـــا نكتشف أن القـــديس تومـــاس ST. THOMAS ــ وبعناصر الإدراك الجمالي اللاهوتي عنده ــ قد سار إلى التعديل والتبديل ، حـــتى وإن إرتكن جزئياً فيها على جماليات أرسطو وقواعدها . الأمر الذى حدا بمفكرى عصـــر النهضة مؤخراً بالثورة على تعاليمه ، بعد أن نظروا إلى الجماليات السابقة بنظرة عصرية تتناسب مع عصرهم .. عصر الإحياء . وهو ما أصبح العصر الذهبي للفنون حقيقة . خاصة بعد أن أصبحت مهمة الفنون هي البحث عن قوانين جمال الطبيعة وتسجيلها ميراثاً للأجيال القادمة . وهو ما نجد له شبيها لنفس المهمة عند الفكرة فى الجماليات الكلاسيكية .. هذه الجماليات التى اعتبرت الإبداع الفنى لعباقرتها وفنانيها قياساً يستأهل الوراثة . فلجأ الفنانون ــ وخاصة التشكيليون منهم ــ إلى نسخ صور كبار فنانى عصرهم ومشاهير الكلاسيكيين منهم .

ينتقل الفكر الجمالى إلى مرحلة متقدمة فى القرن ١٧ ميلادى على يد الفيلسوف الإنجليزى جون لوك JOHN LOCKE (١٦٣٢ ــ ١٧٠٤) الذى طوّر من الحسيات المادية فى الفن ، مُحدداً أن المذهب العقلى RATIONALISM هو ــ من الجانب النظرى ــ اعتبار العقل الحَكَم الفيصـــل فى قضـــايا الفكر أو المعتقَد أو السلوك . هكذا كان لوك أول الفلاسفة ــ بعد عصر النهضـــة الأوروبى ــ الـــذى اشتغل على الحسيات وفق الانتظام الفلسفى . فكل مصدر للمعرفة يصـــدر عـــن خـــبرة حسية . بمعنى أن الإحساس بالفكرة أو الفكرات يتكون من (انطباعات + تصورات + مشاعر وأحاسيس) تأتى وتتحقق على صورتين أو نوعيتين بحسب التعبير الفلسفى . الـــنوع الأول : الشخصـــية (وهـــى ما تتصل بالفن التعبيرى كالشخصية فى الفنون المسرحية ، اتســـاعات الســـلوك وتطورها عند الشخصية ، عِظَم الشخصية ذاتها) وهى عناصر ثلاثة تتصدر الشخصية . ويكمن النوع الثانى : فى لون الشخصية ، الصوت الذى تظهر به أو الذى يُعلن عنها ، طعم الشخصية فى استقبالها أو عدم استقبال ما تتصرف به ، ثم درجة الحرارة أو البرودة التى تكون علـــيها هذه الشخصية أثناء عملياتها للتأثير على من حولها من الجماهير (كما فى الدرامات تمثيلاً على خشبة المسرح مثلاً) . على هذه الصورة برزت جماليات الإحياء فى عصر النهضة الأوروبى ، إشادة بالذاتية SUBJECTIVISM وهى المذهب الفلسفى الذى يقيم المعرفة كلها على أساس مـــن الخـــبرة الـــذاتية . بمـــا يُدعمـــه مـــوقف الفيلسوف الإنجليزى فرانسيس هاتشستون

FRANCIS HUTCHESTON (١٦٩٤ ــ ١٧٤٧) صــاحب التيــار الحسى المتعانق مع آراء فيلسوف إنجليزى آخر هو أنتونــى أشلــى كوبــر (شافتسبــورى) ١٦٧١ ــ ١٧١٣ SHAFTESBURY . ناقش هاتشستون التيار الحسى ووضع الفروقات بين الأخلاق ETHIC وبــين الجمال AESTHETIC مُقدراً أنه بجانب الأحاسيس الأخلاقية عند الإنسان ــ والفنان أو الشخصــية فى الفن بطبيعة الحال ــ فإن أحاسيس داخلية تــُولد معه تظل كامنة ومستترة تُجهز لاستقبال الشئ أو العرض المسرحى فى حالة المسرح فى صورة جمالية .

لكــن تجدر الإشارة إلى أن جهود لوك مُطور الحسيات المادية فى الفن ، تعود فى أغلبها إلى الفيلسوف الإنجليزى فرانسيس باكون FRANCIS BACON (١٥٦١ ــ ١٦٢٦) أول مُقعّد للماتيريالــية الإنجليزية . وأول الواضعين للتجارب النظرية العلمية التى تتصل بالعلوم من ناحية ثم بالفــنون مــن ناحية أخرى . حيث فسّر العلاقة بين العلم والفن فى ثلاث نقاط تتجذر فى نفس الإنســان ــ الفــنان . فمصــادر الذكريات تنبع من مجريين هما العلوم التاريخية والعلوم الطبيعية كمصــادر ثابــتة محــددة . لكن الأساس فى الفن هو الخيال FANTASY (والخيال هنا يحمل الاختراع الفكرى والوهم والتحرر من قيود الشكل التقليدية ، كما يتضمن الاستغراق فى أحلام الــيقظة أحــياناً) ، وبمعنى آخر أن الخيال يمكن أن يحمل أشياء علمية وأشياء غير علمية . أما فى الشعر فيرى باكون أن الخيال فيه هو تاريخ مُوقّع (شعرى) . كما يرى فى الساتير قصيدة تأملية أو مقطوعة هجائية أبيجرامية EPIGRAMMATIC مُحكمة لاذعة ساخرة أو هى حكمة مُعبرة عن فكرة ما بطريقة بارعة أو موهمة للتناقض . أما بقية الفنون فتتصل بفيزيكية الإنسان من ناحية وبــالعلوم التصاقاً من ناحية أخرى . وهى فنون ــ كما يقول ــ تتأرجح بين الإحساس بالإبداع والــترفيه والتسليــة . ويضع بينها فنون التصوير الزيتى PAINTING ، المعمار ، النحت ، الفن الصناعى التطبيقى APPLIED ، الموسيقى . على اعتبار أن هذه الفنون فنون سمعية ــ بصرية تؤثر بنقاء فى الأحاسيس .

إلا أن الفيلسوف الإنجليزى إدموند بيرك EDMUND BURKE (١٧٢٩ ــ ١٧٩٧) فإنه يبحث فى تغيرات الحالة العصبية فى النفس البشرية . متعارضاً مع من سبقوه فى الكثير . ففى مؤلفّه المعنون " A PHILOSOPHICAL INQUIRY INTO THE ORIGIN OF OUR

" IDEAS OF THE SUBLIME AND BEATIFUL الذى أصدره عام ١٧٥٦ يفصل بين الحُكـــم بالذوق أو التذوق الجمالى وبين اللحظات الأخلاقية أو الإحساس الأخلاقى أو الإنعكاس العقـــلى (الصــــادر عن رد الفعل من العقل أو الفهم) . وبهذا أبعد الجمال أو الرأى الجمالى عن الفائدة أو المصلحة إن صح التعبير . وكان أول الفلاسفة الذين قرروا معنى تعبير (تقرير الجمال بلا أية مصلحة) . لم يكتف بيرك بذلك ، عندما فصل الأخلاق عن العلوم لكنه أبعد أو استبعد علاقة الجمال الطبيعى (جمال الطبيعة) عن الجمال فى الفن . لكنه لم يستطع إثبات هذه النظرة الفلسفية بالمنهج النظرى الواضح أو المُقنع .

وفـــى المفاهيم الجمالية يتعرض جيمس بيتّى JAMES BEATTI الفيلسوف الاسكتلندى (١٧٣٥ ـــ ١٨٠٣) للنشـــاط الـــترابطى المـــتعلق بتداعى المعانى والخواطر ، بما يساعد على اكتشاف الكامن فى مجالات الفنون .

ـ الفرنسيون

بتأثير من فلاسفة الإنجليز يسير النظريون الفرنسيون فى نفس الطريق الطويل .. طريق فلسفة الجماليـــات (تشارلـــس دى سيكونـــدات مونتسكيـــو CHARLES DE SÉCONDAT MONTESQUIEU ١٦٨٩ ـــ ١٧٥٥ ، فرانســـوا مـــارى أرويت فولتير – FRANÇOIS MARIE AROUET VOLTAIRE (١٦٩٤ ـــ ١٧٧٨) . الأول الفيلسوف فـــى علـــم الاجتماع وعلم الجمال . وما يهمنا هنا هو شق الجماليات فى فلسفته . إذ يعتبر الجماليات موضوعاً مُحسّياً منظوراً مجرداً عن الغرض OBJECTIVE يتعلق بالنفس سيكولوجياً .. أى أن الجماليات عنده ليست شيئاً معيارياً NORMATIVE فالعادات والقواعد ليست أكثر من معارف تقنية ولا تتضـــمن أكـــثر من ذلك . لذلك فهو يرى أن الفن الحقيقى منوط به الانطلاق إلى أبعد من ذلك للارتفـــاع بمقـــدار الفن وأهدافه . " الجمال فى الطبيعة ليس معرفة نظرية ، لكنه عادات وتقاليد وقواعـــد غير معروفة مجهولة وانصياع خاطئ " [1] . وهو بهذا الرأى يقطع كل علاقة للجماليات العقلية الكلاسيكية الماضية .

دائرة المعارف الجمالية

1. SZERDHELYI ISTVAN, ZOLTAI DENES : ESZTÉTIKAI KISLEXIKON, KOSSUTH KÖNYVKIADÓ, 1972. P. 443

أمـــا فولـــتير فـــإن فلســـفته ترتكـــز عـــلى كثير من الفلسفات السابقة عند ديكارت DESCARTES ، بايل BAYLE ، لوك LOCKE ، نيوتن NEWTON . وفـــى الفلسفـــة الجمالـــية فإنـــه بقى مخلصاً بالكثير مرة وبالقليل مرة أخرى لأفكار الفلسفة الاصطفائية الانتقائية ECLECTIC ، بمعنى الفلسفة المستمدة من عدة مصادر مختلفة .. أى لا تتبع نظاماً واحداً . فهو يؤيـــد الفلسفة الكلاسيكية التى تجمع بين الحسيّة والعقل حتى وإن ارتكز على مفهوم الهارت فيه الفلسفة الكلاسيكية . فهو يعلن مرة علاقة الجمال بالذاتية (غير الموضوعية والوهمية)، ويعلن مرة ثانية أن الجمال الحسن أو الجيد له قواعد عامة محددة وحسابية ARETHMATIC .. أى أن له عوامل تخضع لعلم الحساب ، ولجمال الطبيعة كذلك . وإذن فهو يرى أن مصادر الفن هى الترف والرفاهـــية LUXURY ، وفى شـــكل كامل الوضوح وفى اختيار دقيق ، وفى لغة واضحة تقبلها وتفهمها الجماهـــير . وهـــى نفس الفلسفة التى ناسبت درامات الكلاسيكية الفرنسية الجديدة فى القرن ١٧ ميلادى .

ويتضـــح من الفلسفة الفرنسية أن الفرنسيين قد حافظوا على التقاليد المنطقية والعقلانية فى جمالـــياتهم ، وفى احتياط وابتعاد عن أخطار العلاقات النسبية لهذه الجماليات . موجهين النظر إلى اللحظات المُدركة بالحس للوصول بالوعى عند الإنسان العادى داخل منطوق الطبيعة .

ـ الألمان

يبحث الفيلسوف وعالم الطبيعـــة الألمـــانى جوتفريـــد فيلـــهالم لايـــنيز GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ (١٦٤٦ ـــ ١٧١٦) فى فكرة الجمال من خلال منطلقـــين اثنين . الأول عقلى ، والثانى حسّى . ففى المنطلق الأول يرى لايبنيز أن ما نعثر عليه من اكتمال العالم عن طـــريق العقـــل إنما يعنى الحقيقة . بينما يجعل منطلقه الثانى يتحدد داخل ما نعثر عليه عبر المشاعر والأحاســـيس والـــذى يعنى الجمال ، حتى ولو كان عبر صورة غير مكتملة تماماً أو هى ناقصة أو مبـــتـــورة . ويتضـــــح من فلسفته الجمالية ارتباطها بالنشاط الجمالى وبالتعرف على الأحاسيس والمشاعر .

تبـــع هذه الفلسفة الجمالية مستقبلاً كل من كريستيان وولف CHRISTIAN WOLFF (١٦٧٩ ـــ ١٧٥٤) ، الكســـــندر جوتليـــــب بومجـــــارتن . الأول بـــــنظرية الاســـــتبدادية ABSOLUTISM أو الشاملة فى الفن .

تركزت أولى اهتمامات فلسفته فى مصطلح (سعادة الإنسان عامة) وذلك بتنوير الإنسانية عبر نشر المعرفة أمام هذا الإنسان . محاولاً الإفصاح عن منطقية العلاقة ومشروعيتها بين الله والنظام العام للمعارف . تعاون مع تلميذه بومجارتن فى بحث القضايا الجمالية ، واصلاً إلى نتيجة هامة تقول، بل وتعترف بأنه إذا كانت هناك فلسفة للعلوم الطبيعية وأخرى للعلوم القانونية ، فلابد وأن تكون هناك فلسفة للفنون وعلوم الفن .

وفـــى الفنـــون ، فقد وصل وولف إلى أن الخيال يمثل دوراً هاماً وعضوياً فى عملية الإبداع الفـــنى ، عـــبر استدعاءٍ لصور الأحلام الكامنة فى الباطن ، وضمها وجمعها ثم تحليلها . ومن هذا الاســـتدعاء والجمع والتحليل تبرز الصورة الفنية المثلى فى النهاية . وعندها يكون الخيال فى درجة أدنى مـــن العقل ، ويكون الجمال فى درجة أقل من درجات الحقيقة . فالجمال + العقل وبكل ما يفـــرزانه من فهم ومنطق مقبول يُكونان تمامية العمل الفنى واكتماله ، بما يعرض انسجاماً ووحدة موضوعية .

أمـــا الثانى (بومجارتن) فإنه يُعزى إليه فى العصر الحديث بدء الحقبة العلمية لعلوم الجمال وانتشارها فى الجامعات الأوروبية (قدّم أبحاثاً فى علم الجمال فى محاضراته فى جامعة فرانكفورت ، ضمنها كتابه المعنون AESTHETICA) . وفى كتابه تأملات MEDITATIONS يعلن لأول مرة مصطلح AESTHETIK فى قاموس اللغة الألمانية كدلالة على فلسفة الجمال والفن فى تحديد لمفهوم الجمال والتقويم الجمالى . وفيه يؤكد بومجارتن على استفادته من فكر أستاذه لايبنيز خاصة فى نظـــام التطبـــيق الحسابى فى الموسيقى ، غير المبهم الغامض ولا هو بالواضح ، ولكنه مع ذلك متداخل فى اضطرابه . وهو يعطى بالإدراك ـــ عبر الترابط ـــ صورة مكتملة التناسق والتكامل . حاول بومجارتن فى فلسفته الجمالية الارتفاع بالقيم الفلسفية فى علم الجمال ، وفى استعمال فلسفته وتطبيقها على كلٍ من الجمال والفنون الجميلة ، أسوة بما كان متبعاً مع علم المنطق وعلم الأخلاق. ودعاه ذلك إلى البحث فى متطلبات الفن . " إن كـــل إبـــداع فنى يظهر عن طريق القول (إلقاء

الشــعر أو الأداء التمثيــلى على خشبة المسرح) ، أو عــن طريق الاستماع (فى فنون الموسيقى والأوبرا) ، أو بالمشاهدة البصرية (كما فى الفنون التشكيلية والمعارض الفنية) . "[1] وحين نصل إلى نقطة الاستحسان أو قبول العمل الفنى الإبداعى بالإيجاب ، فــإن ذلك يُــدلل علــى وجود حلقة اتصال حسّية بالدرجة الأولى بين المرسِل والمستقبِل أو بين الفنان حامل الفن والجماهير . إن أصــغر عمل إبداعى لا يمكن له أن يصل أو تقوم له قائمة تذكر بدون تواجد هذه العلاقة الحسية العامة أو ميلادها ، والتى تعنى قمة الإحساس وذروة المشاعر الإنسانية .. هذه العلاقة التى ترتكز فى انبثاقها وقيامها ظهوراً على السطح النفسى الداخلى ، والحسّى أيضاً ، إنما ترتكز بالضرورة على هدف العمل الفنى المبتكر والإبداعى .. هذا الهدف الذى يحتاج لكى يبرز إلى المشاع خطوات تصل بــه إلى العلنــية وإلى الانتشــار . ولديــنا مــن الشواهد الكثيرة فى علم الإثنوغرافيا الوصفية ETHNOGRAPHY وعلم الآثار القديمة والآثار الحضارية للشعوب ARCHAEOLOGY . هــذه الشواهد المشابهة تقول بأن بداياتها عادة ما ترتبط بسؤال واحد مُلح هو : لمن ؟ ولماذا ؟ لمن نــُـقدم هذا النوع من الفن حتى يكون العمل الإبداعى مفهوماً ويمكن للجماهير أن تستخدمه أو تتعامل معه بما يثرى من حياتها ، ليحقق العمل أهدافه معها ووسطها . ثم ، لماذا نُقدم العمل الفنى ؟ وما الهدف من تقديمه ؟ ،

لم تُهمــل تاريخــية الجمالية ـــ منذ النشأة ـــ مثل هذه الأسئلة منذ القدم . وبالتعرف على بدايات المحاكاة والتقليد فى العصر الحجرى ، وفى الكهوف والمغارات من بعده ، نعثر على حقيقة الاهتمام بنشاطات العمل الواقعى أو تقليد ومحاكاة الفعل والحدث .. هذا التقليد الذى كان يُصدّر بطــريقة أو بشــكل أيديولوجى (فكرى تصورى) لإيقاظ الوعى عند المشاهدين . هذه الصورة الحــديثة بمــلامحها السحرية القديمة هى صورة تجسيمية تشبيهية فى المحاكاة تنتقل من السحر إلى المعرفــة ، ويسميها فريزر J. G. FRAZER التعاطف أو المشاركة الوجدانية SYMPATHY . النوع الأول فــى نمــاذجهــا المسمى بالمعالجة المثلية HOMO EOPATHY الذى يعطى ويفرز شيئاً مثل الشئ ذاته ، حتى يصل ـــ عبر المحاكاة والتقليد السحرى ـــ إلى تأثير معين ينتج عن تقليد الأحداث . أما النوع الثانى المسمى بالمنقول أو المتحوّل TRANSFER ففيه تُــؤثر الأشيــاء فى

(١) د. كمال عيد : علم الجمال المسرحى . وزارة الثقافة والإعلام . دار الشئون الثقافية العامة . العراق ـ بغداد / أعظمية . ب . ت . ص ١٤ .

بعضـــها البعض حتى بدون وجود علاقة بين الشئ والشئ الآخر . بمعنى أن التأثير يصبح فى هذه الحالة تأثيراً بالتبعية . فعلامات أو أمارات التأثير التى تنطبق على موضوع من الموضوعات أحياناً ما تنطـــبق فى اختصـــار أو بسبب معين على شخص من الأشخاص . لنُفكر فى الثقافات عند العصر الحجـــرى القديم ، لنرى التوضيحات وواقعيتها فى حياة المغارات تتعادل وتتوافق مع حياة عشائر الصيد التى كانت تعيش آنذاك .

* * *

وفـــى مرحلـــة تابعة ، يعطى الفيلسوف الألمانى إيمانويل كانط IMMANUEL KANT (١٧٢٤ ــ ١٨٠٤) اســتقلالية تامة لعلم الجمال ، كواحد من أعظم الجماليين الكلاسيكيين الألمان . تقوم هذه الاستقلالية على إلغاء التبعية ، بمعنى رفض ربط الجمال بفنون أو علوم أخرى . فصـــل كـــانط الجمـــال عن الارتياح ، وعن الخير ، وعن الحقيقة . وهو لكى يحقق وجهة نظره الفلسفية جعل المصطلح فى فلسفته مستقلاً بحتاً ، وبالصفتين العمومية والخصوصية . فالارتياح لا يكون نتيجة شئ جميل نُحبه لأنه يُولّد لذة معينة ، حتى وإن كانت لذة داخلية . كما أن الخير يتعلق بالمصلحة الشخصية أو حتى العامة . والحقيقة هى تعبير عن الحق والحقائق ، بل هى نسبية فى أكثر الأحيان .

مثّل كانط بآرائه التى أشرنا إليها مرحلة هامة تُعتبر انطلاقاً جديدا لمفاهيم علم الجمال . وقد طـــوَّر مـــن بعده زميله الألمانى جـــورج فيلهـــالم فـــردريك هجـــل GEORG VILHELM FRIEDRICH HEGEL (١٧٧٠ ــ ١٨٣١) من قياسات الجمال . إذ ترتكـــز الفكـــرة الجمالية عنده على ألمعية ولمعان الفكرة من جديد داخل الشخصية الإنسانية . فما يُطلق عليه إنسان ما (شئ جميل) يجب أن يكون معادلاً حقيقة للجمال الفنى . وعلى ذلك يصبح جمال الطبيعة عند هجـــل ناتجاً عن الصورة المنعكسة أو الفعل المنعكس فى الفن ، وفى جمال أيضاً . وهو ما يعنى إلغاء الحضور الجمالى اللحظى فى نظرته التى تحددها فلسفته المثالية .

روّج المتأثرون بفلسفة الجمال عند هجل ومعهم النظريون الرومانتيكيون نظرة جمالية كانت قـــد أخـــذت طريقها مستقرة عند الإنجليز منذ عصر النهضة . وهى نظرة تقول بأن فى كل قبح

نوعيات جمالية على وجه التأكيد . وبمعنى آخر بأن الجمال ليس وقفاً على كل ما هو جميل . ومما لا شك فيه أن هذه النظرة تحمل أساساً من الصدق الفنى ، وأفكاراً جديدة تنشأ من موقف التعارض . وهو موقف يُضيف تخريجات وتفسيرات فلسفة جديدة ، نرى علم الجمال أحوج ما يكون إليها ، باعتبارها الدافع والمُعين الحقيقى إلى الثراء العلمى والمنهجى .

* * *

وعـــلى ذكر (القبح) جمالياً . فإننا نعثر على هذه الصورة فى علم الجمال الماركسى . إذ يتميز هذا العلم منذ بدايته حديثاً على ربطه لعلاقات متعددة مثل الواجب الاجتماعى ، والصراع الطـــبقى فى المجتمع الاشتراكى ، والثورة الثقافية الاشتراكية . وكلها قضايا إنسانية قبل أن تكون جمالـــية فى الوقـــت نفسه . قضايا شُغف بها وعمل على تحقيقها فلاسفة ماركسيون آمنوا بالمذهب السياســـى والاجـــتماعى عـــند ماركس وأنجلز ولينين (فرانز ماهرنج **FRANZ MEHRING** ١٨٤٦ ــ ١٩١٩ ، جيورجى فالينتينوفتش بليهانوف **GEORGIJ VALENTYNOVICS PLEHANOV** ١٨٥٦ ــ ١٩١٨ ، ميهانيـــــل الكسنـــدروفـــــتش ليفسيـــك **MIHAIL ALEKSZANDROVICS LIFSIC** ١٩٠٥ ــ ؟) وقـــد أثبت الأخير فى أبحاثه ودراساته أن نظرية الجمال الماركسى فى مضامينها وأفكارها تبعد عن الفكرة الطارئة أو اللحظة العابرة ، وحدد مهمتها فى إعادة البناء وبدء تنظيم جديد للسلوك الجمالى وإطاره العام . وقد اشترك معه فى تحديد إعـــادة الـــرؤيا هذه الفيلسوف المجرى جيرج لوكاتش **GYÖRGY LUKÁCS** . كما أُشير إلى أهمـــية أبحاث الفيلسوف المجرى يوجاف بارنا **JÓZSEF BARNA** (١٩٢٣ ــ ؟) خاصة فيما يتعلق بتعبيره (الرجل الجمالى ــ الشخصية الجمالية) . حيث يرى أن الجماليات عبر طريقها ــ وفى استعانة بالسمع والبصر ــ إنما تظهر مؤخراً فى شخصية الإنسان ، كما تظهر فى المجتمع . وهذا الظهـــور المـــتأخر يخـــتلف بطبـــيعة الحال عند الفرد عنه عند آخر فى مجتمع من المجتمعات . لأن المُوصّـــلات الجمالية تكون مختلفة تماماً . ففى الحالة الأولى تأخذ الجماليات معايير ومقاييس تختلف عن معايير ومقاييس الحالة الثانية فى المجتمع . ويحدد بارنا هذه العلاقة الاتصالية الجمالية عن طريقين لا ثالث لهما . الطريق الأول حالة المستقبِل .. الإنسان المُتلقى للموضوع الجمالى عندما تصل إليه

ذرّات النوعيات الجمالية . والطريق الثانى المُبدع الذى يُحوّر ويُعدّل من الموضوع الجمالى وحالات ظهوره ، بغية إخضاع الموضوع لمعايير فنية واسطاطيقية . وهى علاقة ذات أهمية يُطلق عليها (العلاقة الجمالية) .

لقد كشفت ــ ولا تزال تكشف ــ هذه العلاقة الجمالية عن نوعيات جمالية مختلفة . ونعنى بها الجمال والقُبح ، التراجيديا والكوميديا ، الرئاسة والتبعية ، العظمة والخضوع أو التفاهة ، الفن واللافن ، فى استعمال للسمع والبصر والحس . الأمر الذى كان ــ ولا يزال ــ قبلة رجال علوم الجمال والفلاسفة والنظريين والمفكرين ، ومجالاً واسعاً فى بحوث الفكر والفلسفة والأدب والفن . وإذا كُنا لم نذكر بقية الحواس الخمس وتأثيراتها (اللمس ، الشم ، تذوق الأشياء بالطعم) إلا أن نتائج التأثيرات عند هذه الحواس الثلاث هذه إنما تتمتع بعلاقات جمالية هى الأخرى تؤهلها للتحصل فى النهاية على أحكام حسّية أيضاً يرى العلماء صعوبة الإمساك بها . وهو ما يشكل حقيقة هذه التفرقة فى البحث بينها وبين السمع والبصر . على اعتبار أن المعيار يختلف فى شكله فى كل من حالتى السمع والبصر ، وحالة الحواس الثلاث الأخرى .

إن إدراك الإنسان ووعيه لقادرين بمساعدة الخيال على التعبير عن أشياء أو موضوعات قد يغيب عنها الإحساس الناتج عن العين فى البصريات أو الإحساس الناتج عن الأذن فى السمعيات . لكنه يمكن القول بأن هذه الأشياء والموضوعات إنما تعثر داخل الإنسان على ما أطلق عليه العلماء (البصر الداخلى ، السمع الداخلى) . ونتيجة لذلك فهى تحمل فى طياتها نوعيات جمالية ذات خصائص معينة ، بصرف النظر عن جمال أو قُبح هذه الخصائص .

لكن متى تظهر هذه النوعيات ؟

إنها تظهر أثناء القراءة مثلاً لموضوع أدبى أو علمى أو فنى ، رغم أن الظاهر فى هذه الحالة لا يتعدى الورقة أو الحروف المطبوعة أو المنقوشة عليها . ومع ذلك فالنوعيات الجمالية تظهر لا محالة. لكن هذه النوعيات الجمالية لا يمكن أن تكون معادلات لمقاييس بحتة أو عامة . وهو الخطأ الذى وقع فيه علماء الجمال من الشكليين من حيث معادلتهم الجمال بالشكل ، أو بمعنى آخر التعلق بسطحيات هى أبعد ما تكون عن البحث فى الجماليات . فتحديد الأشياء بالجميل والقبيح ، والألوان الجميلة والألوان المُنفرة ، أو بوصف الإبداع على أنه فن أو لا فن ، كل هذه الأحكام لا

تُعـــبر فى العصـــر الحديث عن جهود مخلصة بُذلت ولا تزال تبذل فى سبيل تحقيق أساسات لعلوم الجمـــال . إن للمضـــمون ــ وليس الشكل فقط ــ مهمة أخرى لا يمكن تجاهلها أو فصلها عن الشكل تماماً ، حتى لا تظهر على السطح علاقات جمالية لا تتمتع بالأصالة ولا تُعبر إلا عن التحيز أو الجهالـــة . اللون الأزرق مثلاً جميل للعين لو كانت زرقاء . لكن كيف نتذوق اللون نفسه على الشفاه مثلاً ؟ والصوت الرفيع يناسب الأطفال ، لكن ألا يصبح الرجل البالغ أو الكهل كوميدياً ، بـــــل وباعـــثاً على السخرية من مستمعيه إذا استعمل الصوت الرفيع ؟ وحتى بالنسبة للزمن أو التاريخ . إن ما يُعتبر جميلاً فى عصر من العصور أو فى حقبة من الحقب الزمنية يصبح قبيحاً أو غير نـــافع فى عصـــر آخـــر . وهكذا الموضات والأزياء . ذلك لأن هناك فروقات تنشأ بين الشعوب المخـــتلفة ، وكذلك بين المجتمعات والطبقات والجماعات والقبائل . إن الحكم بالجمال أو بالقباحة على شئ من الأشياء أو فن من الفنون إنما هو رهين بوعى وإدراك من يُصدر مثل هذا الحكم ، كما هو رهين بالمعايير والمقاييس الحسية لديه .

إن مهمة النوعيات الجمالية المختلفة هى إبراز الجانب الهام والمضئ فى الحياة الإنسانية والحياة الاجتماعية عبر السمع والبصر فى شكل من أشكال الحس . فى الجانب الإيجابى يظهر الجمال كما تظهـــر الحرية ، وفى الجانب السلبى المضاد يظهر القبح كما تظهر الفوضى نتيجة انحرافات وعدم الســـلامة فى الفهم والإدراك . وهو ما يمكن أن نستخلص معه .. أنه كلما ظهرت هذه النوعيات الجمالية فى مجتمعات منحرفة أو غير سليمة ، حملت معها تأثيراتها الضارة داخل نفسها كنوعيات . والعكس بالعكس .

من الطبيعى أن شخصية الإنسان تتغير مع مجتمعه نتيجة تطور هذا المجتمع . لكن النوعيات الجمالـــية مُطالبة هى الأخرى بأن تحمل عناصر هذا التطور ، وتكشف عن هذه التطورات التى قد تُغير مجتمعاً من العبودية إلى الإنعتاق والحرية ، ومن ضعف الذوق إلى ارتفاع منسوبه . ونحن نعترف بأن هذه النوعيات الجمالية غير طبيعية ، كما هى لا تُرى على مرمى العين . لكنها تُدرك بالحواس التى خلقها الله لنا سبحانه وتعالى ، وتمر بدورة مراحل الظهور .

* * *

الوعى الجمالى .

عــلى مــدى تاريخ البشرية سبق الموضوع الجمالى الوعى الجمالى . لأن هذا الوعى قد مرّ بمــراحل كثيرة مختلفة الطابع حوّرت منه وبدّلت من طبيعته الأولى . فالإنسان وهو يدخل مرحلة (الإعــلاء) من شخصيته مُعدلاً من طبيعته الداخلية يُغير من سلوكه تجاه التعبير الإنسانى . حيث النتــيجة فى نعومة ورفاهية الإحساس لديه ، وفى إعدادها لتقبّل الصورة والحكم الجمالى السليم . ولا يعــنى ذلــك من وجهة نظرنا أن العمل ــ كما تقول النظرية الجمالية الماركسية ــ وطبيعته وانتاجه هُم كل مصادر توجيهه للإعلاء والحصول فى النهاية على نوعيات جمالية عالية . ذلك لأن دور الممارسة للعمل والمعاملات والسلوك والاختلاط دور له شأن لا يمكن إهماله فى طريق الحصول على النوعية الجمالية . حقيقة أن العمل كهدف رائع من أهداف الحياة يعمل على تنمية كل هذه الأشياء ، لكنه لا يمكن أن يكون هو وحده بمفرده المُوصّل إلى ذلك الرقى الإنسانى .

غــير أننى ألاحظ ــ وخاصة فى الفنون ــ أن تصعد بين الحين والحين إلى ساحة الإحساس أمارات وعلامات عرضية هى أشبه ما تكون إلى الفونيمة PHONEME (إحدى وحدات الكلام الصــغرى والتى تساعد على نُطق لفظة ما عن لفظة أخرى فى لغة أو لهجة) . ففى بعض الأحيان تخــرج هذه العلامات فى لحظة غياب الوعى أو استراحته عند الفنان أو بطريق الصدفة . وسواء كانــت هــذه الأمارات ــ التى تتخذ ثوب ودور الجماليات ــ جميلة أو قبيحة ، فهى لا تخضع لجمالــيات الفــنون التى نتحدث عنها ، ولا نعدُّها بالتالى جماليات فنية تضيف شيئاً أو جديداً إلى مضمون أو شكل الابتكار الفنى . ولعل الفنون التطبيقية هى المجال الواسع لظهور هذه الفونيمات فــى مــرحلة ميلاد القطعة الفنية ، حيث غيابُ فى القيمة الجمالية بما يُقلل من حجم الجماليات فى الفــن . فتصــميم شــكل صناعى لسلعة صناعية سيتداولها الناس كأداة إنتاج زراعى أو صناعى يستهدف صُنعها بالدرجة الأولى مُغريات الشكل لترويجها وسهولة استعمالها ، بما قد يصل بالفنان الصانع إلى التجاوز قليلاً أو كثيراً عن قواعد الجماليات . وهو نفس الشئ الذى يمكن أن نعثر عليه فى فن الإعلان وفن صناعة الكتاب . كما أن هناك أحياناً ما تكون القيمة الجمالية فى الفن مُستقاة مــن القيمة الداخلية أو الباطنية لفرع الفن نفسه ، لكنها من مصدر الإنضواء تحت فرع آخر من الفن ، كفنون الزخرفة غير المستقلة التى تتبع فن المعمار ، وفنون المسرح التى كثيراً ما تخرج تابعة

لفن الدراما (فى استعمالها كخلفية للحوار الدرامى) ، أو فى خلفية فن رقص الباليه أو فنون إلقاء الشعر . وهو ما يعنى أن القيمة الجمالية تظهر نتيجة الاحتكاك بفن آخر ، ولا تتبع دورتها الطبيعية مـــن ناحية الممارسة أو الشكل العلمى أو السياسى أو الدينى أو الأخلاقى كهدف جمالى تاريخى . وإذن ، ومـــن خـــلال ملاحظتنا للفنون نرى أن الفن الصناعى يهتم رغماً عنه بتصميم الشكل فى الصـــناعة ، حتى وإن أفقده هذا الاهتمام جزءاً أو شيئاً من الجماليات أو القيم الفنية للفن ، سواء كـــان ذلك فى شكل انتاج السيارة أو الطائرة أو بالون الأطفال . وهو ما يُحدد الشكل فى دائرة الجمال مرة وفى دائرة القبح مرة أخرى .

ومـــن هـــنا نصل إلى نتيجة محددة ، نراها فى تغيّر (الجمال) نفسه . هذا التغير الذى نردُ مصـــدره إلى الحقيقة المُلحة وإلى المتطلبات وليس إلى الجماليات بأى حال من الأحوال . هذا بينما نجد الوضع على النقيض فى حالة فنون أخرى مثل الفنون المستقلة ، ونعنى بها الفنون التشكيلية عدا الزخرفة ، والموسيقى ، وفنون الأدب وغيرها . فالخاصية الجمالية فى هذه الفنون لا تخضع لتأثيرات جمالـــية لفنون أخرى . كما أن جمالياتها تخرج مباشرة عبر السمع والبصر والحس وبدون مُنغصات تعوق التأثير الجمالى . ومن هنا نكتشف هذه العلاقة الصافية بين هذه الفنون المستقلة وبين الإنسان وبـــين المجـــتمع . وهـــى فـــنون تصدر عن كمال واكتمال قام للتعبير عن اللحظة فى عموميات وخصوصيات تواجهنا جميعاً فى الشكل الأساسى المُعبّر .

أما سبب هذا الموقف ، فهو أن هذه الفنون المستقلة إنما تساعد فنانها على استقبال الحقيقة أو الواقع استقبالاً صادقاً غير محرّف أو مُزيف ، حيث يتفاعل الواقع مع خبرة الفنان إدراكاً وحساً، بعدها يتم نقل التعبير الفنى قوياً واضحاً جلياً فى شكله الفنى الطبيعى والصحيح .

الفصل الثالث

ما بعد الشكل والمضمون في الدراما



شغلت قضيتا الشكل والمضمون حيزا لا بأس به فى الدراسات الأدبية المختلفة ، وخاصة فى العصر الحديث بعد ميلاد علوم الجمال ودخولها قاطعةً فى الشكل والمضمون ، بل وفى مباشرة باللغة بغية الإفصاح عن الحقيقة المؤثرة لكل منهما على التعبير الفنى .

ونحــن نرى أن المضمون ثم الشكل هما الشرعية العامة لمنطق الوجود الأدبى أو الفنى . هذه الشرعية العامة التى تستند فى تحقيقاتها إلى عدة قوانين وأحكام تؤثر فى عملية الإبداع الفنى ، فى ظل علاقــة متضافرة وغير متنافرة بين المضمون والشكل ، لتُفصح فى النهاية عن أحقية وجودهما معاً مهما كان مستوى أى منهما أو مستواهما معاً .

يظهر المضمون والشكل فى العمل الفنى فى حالة تلاحم غير منفصل أو منفصم ، وفى وحدة تجمعهما معاً ، سواء كان هذا العمل فناً موسيقياً أو دراميا مكتوباً أو عرضاً مسرحياً أو تشكيلياً . بمعــنى أن السامع للموسيقى أو الرائى المشاهد لمسرحية ، أو القارئ لقصة أو لرواية ، أو المشاهد لمعرض الفن التشكيلى ليس باستطاعته أثناء تلقّيه للعمل الفنى أن يعتبر ما يُحسه مضموناً فقط أو شــكلاً بمفرده ، وإلا انتهى العمل وضاعت قيمته الفنية الجمالية فى نفس اللحظة . وإذن ، فليس بالإمكــان فَصْــل المضمون عن الشكل إلا فى حالة التعبير عن أحدهما حين نقول إن المضمون هو المعنى أو المغزى أو المراد الداخلى للصورة الفنية فى فن من الفنون . وأن الشكل هو التركيبة المادية أو البــناء الشــكلى الذى يحدُّ المعنى الداخلى داخل إطاره أو سياجه ، فى محافظة منه على المحتوى الفكرى للمضمون .

إن العلاقة بين المضمون والشكل فى الفن تعادل أو هى تُشبه هيئة الكلمة ومعناها فى الأدب. وهــى هــى نفس وذات العلاقة التى نراها بين مادة الفن (الألوان فى الرسم والتصوير الزيتى ، الأصوات فى الموسيقى ، البانتومايم والصمتات على المسرح) وبين الوسيلة التى نستقبل بها الفن فى العمل الفنى (عن طريق الأذن أو العين) .

لكــن وجود ، ثم قيام هذه العلاقة بين المضمون والشكل غير كاف لميلاد عمل فنى رفيع . فلــيس عزف أية آلة موسيقية هو إبداع فنى . ونحن نعلم أن بعض الطيور تستجيب إلى الموسيقى ودون وعــى أو إدراك ، باعتبار هذا استجابة فسيولوجية . لكن هل يمكن أن نعتبر هذا التأثير — سواء عند الحيوان أو النبات — فعلاً فنياً أو جمالياً ؟ لا أظن ذلك . لأن المضمون فى الفن الموسيقى

عادة ما يكون مضموناً فكرياً عقلانياً ، وهو ما يجعل الإنسان وحده هو القادر على فهمه ومن ثَمّ استقباله . وليس بالضرورة نتيجة لما ذكرنا أن العاقل أو أى إنسان يستطيع فهم فن من الفنون ، وذلك لاختلاف القدرة الإدراكية عند كل منا ، ولأن التربية الجمالية والإحساس بالجمال موجود عند بعض الناس ، بل وبمقادير مختلفة ، أو هو ليس موجوداً أحياناً على الإطلاق . وإذن فلا يكفى الإنســـان أن يســـمع أو يرى أو يقرأ (العمل الفنى) بل لابد له أن يُحس .. أى يلمس التجربة الجمالية ويحسّها ، وأن (يفهم ويستوعب) وجدانياً هذه التجربة كذلك . وفى هذه العمليات يلعب تضامن المضمون وتضافره مع الشكل دوراً كبيراً ومؤثراً فى العمل الفنى .

المضـــمون فى الفن يحدد ماهية الشكل الذى يخدم الأفكار الكامنة فيه . والشكل الذى يقع عليه الاختيار لا يصل وحيداً منفرداً ،كما لا يظهر من أجل نفسه ، بقدر ما يجب أن يكون تعبيراً وتجسيداً وأداة اتصال وإيصال جيدة مُوظفة توظيفاً فنياً مفيداً . على هذا نستطيع أن نضع أيدينا على مهمة الشكل الخطيرة فى مجال الفن . إذ بدونها لا يستطيع أى مضمون أن يتفتح أو يتنفس أو يعـــثر عـــلى حـــياة له . وبالتالى سيعجز عن إيصال محتوياته الفكرية والعقلية والثقافية إلى الناس والجماهير عبر العمل الفنى .

مـــن هـــنا يتحتم إيجاد قياس موحّد أو على الأقل قريب من بعضه البعض ، بين المضمون والشكل حتى لا يختل توازن أحدهما فيُضر بالآخر . بهذا ترى النظرية الجمالية أن الشكل لا يُعلن عـــن نفسه أو هو يتقدم الصفوف داخل ساحة العرض الفنى ، بقدر ما هو يحمل التعبير الداخلى للمضامين المختلفة ليوصّلها إلى المُشاهد أو المستمع . وهنا تلعب العناصر العلاماتية أو الأعراضية SEMIOTICS جانباً كبيراً فى هذا التحقيق . إن لكل فن علامات معينة أو لنقُل لغة خاصة به . والفن باستخدامه هذه العلامات أو لغته الخاصة يصل إلى الناس فى صورة إخباريات يقدمها لهم ، حيث يحدث التماس مع أحاسيس هؤلاء الناس ، وهو ما أُتفق على تسميته (اللغة التى يتحدث بها الفن إلى الجماهير) . وليس المهم فى هذه اللغة الجانب اللغوى شعراً أو نثراً ، بقدر ما تتركز الأهمية فيه على الانضباط الحسى ، والتعبير الشاعرى ، والفكرة الأصلية ، والنظرة أو التحصيل الجمالى ، أو بمعنى آخر (المضمون الفنى) للفن نفسه .

ولما كانت الفنون تختلف اختلافاً بيّنا عن العلوم وعن الدعاية والإعلان (رغم اعتبار الأخيرين فنوناً فى العصر الحديث) ، فإن المضامين التى تحملها هذه الفنون على اختلاف أنواعها تحتاج فى الوقت نفسه إلى أشكال جديدة لم يسبق طرْقها أو استعمالها ، لكن مع حتمية ملاءمتها لمضمون كل فن على حدة ، بل وضرورة تغيّر هذا الشكل حتى فى الفن الواحد عند كل عمل فنى جديد . وهنا يجد علم الجمال مجالا واسعاً لبحث الخبايا الكامنة خلف تجسيد العمل الفنى ووسائل التجسيد وأدواته INSTRVMENTS ، وحقائق وخصائص كل من المضمون والشكل ، ثم خطوات التكوين الفنى وتصميمه CONSTRUCTIONS ، والعلاقات المُدركة بالحواس OBJECTIVE RELATIONS ، وكذا العلاقات الذاتية المتعلقة بصانع الفن SUBJECTIVE RELATIONS .

- حجم المضمون

تحتوى الخصائص الفنية للمضمون على عناصر مختلفة تعمل إلى جانب بعضها البعض على تكوين (حجم المضمون) فى النهاية . فالمعنى يلعب دوراً رئيسياً فى مضمون العمل الفنى .. معنى اللوحة التشكيلية أو معنى المسرحية الدرامية أو معنى القصة أو الرواية . فالجوع أو سقوط الإنسان يعطى معنىً إنسانياً يمكن أن يصبح رأساً لموضوع أو نقطة مساهمة فى حجم موضوع فنى . والحياة مليئة بأمثال هذه المعانى التى تمر من أمام أعيننا عدة مرات فى اليوم الواحد ، لكن لا يلحظها أحد ولا يلتقطها إلا الفنان القادر الأصيل ، الذى يأخذ (المعنى) ويكشف ما خلفه من أسباب اجتماعية أو اقتصادية تُجسد من مشكلة الإنسان وموضوع معناه .

إن المعنى فى المضمون يمثل فى العادة الأساس الفنى والنسيج الأصيل فى المضمون . ومع ذلك فهو لا يبقى كل شئ على أى حال . لأن (المعالجة) لابد أن تتبع كمرحلة تالية ، وفيها يضع الصانع تفسيرات الحالة متعاملاً مع المشاعر والأحاسيس ليصل إلى تجسيد المعنى حسياً وذاتياً .

ونرى أن (الصراع) يلعب دوراً له أهميته وفاعليته فى المضمون .. هذا الصراع الذى يكشف عن المعاناة والمعايشة والمقاومة فى العمل الفنى ، وحتى نقاط صراع السلبيات مع الإيجابيات . وعلى حد تعبير الناقد الأدبى الروسى فيساريون جريجوريفتش بالينسكى VISSZARION GRIGORJEVICS BELINSZKIJ (١٨١١ ــ ١٨٤٨) " إن الفنان

يـــأتى إلى العمل الفنى ماراً بقلبه ليُفرغ شحنته التى تنصهر فى أحاسيسه حيث يتم تشكيل العمل الفنى آخيراً " [1] . أطلق بالينسكى على هذه الحالة تعبير (المضمون الشعرى للعمل الفنى) ، وهى حالة لا نعثر عليها اليوم فى العلوم أو الصناعة .

صـــحيح أن العالِم أو العبقرى يعثر على الأفكار الجديدة بفضل الذكاء الحاد أو العبقرية . لكن ما يعثر عليه فى الواحد منهما يظل حقيقة أو تجربة علمية تسندها الفكرة الجديدة أو المضمون الـــنافع الخـــالى فى نفس الوقت من رحلة المرور على الأحاسيس والمشاعر ، كما عند الفنان . إن اكتشاف إسحاق نيوتن I. NEWTON لنظريته العالميـــة قد أسعده كثيراً بطبيعة الحال . لكن هذه السعادة لم تؤثر فى مضمون اكتشافه أو فى محتوى النظرية العلمية . وهنا يكمن الفرق الجمالى بين العلم والفن . وهى نفس الحالة التى تمر بالمعمارى الذى يعبر عن تصميمٍ ويُعايشه ، لكن النتيجة أن مشاعره وأحاسيسه تظل خارج دائرة الإحساس .

* * *

يُطلَـــق عـــلماء الجمال على المضمون الفنى مصطلح (الحس الفكرى) .. أى الإحساس المستند إلى التفكير والعقلانية ، وهو ما يستطيع الإنسان وحده التعبير عنه . لماذا ؟ إننا نعتبر الغناء فى الموسيقى فن ، بينما لا نعتبر أصوات الصراخ ــ وهى صادرة عن الإنسان أيضاً ــ فناً . ذلك لأن الصرخـــة هـــى إحساس صادق يعبر عن الألم أو الدهشة أو المفاجأة . لكنه إحساس منعكس (إنعكاسى) نتيجة فعلٍ آخر يندفع فجأة دون المرور على العقل أو التفكير . بينما نرى الغناء عند الإنســـان تعبيراً مُشبعاً بالأحاسيس الحاملة لعناصر الإدراك أو التمييز . ولنفس الأسباب لا نعتبر غـــناء الطيور أو شقشقاتها فناً غنائياً ، كما لا نعُد قفزات القطط ورقصاتها فناً راقصاً ، لأنها تتعلق بالغريزة عند الحيوان .

تحتوى الخصائص الفنية للشكل على عناصر أخرى نُطلق عليها (عناصر الشكل) .. هذه العناصر التى تُكوّن شكل الصورة الفنية التى تضم المضمون داخل إطارها وجنباتها ، ولعـــل اللسان

(١) دائرة المعارف الجمالية ، مصدر سبق ذكره . ص ٧٠ .

عـــند الإنســـــان هو أول هذه العناصر القادرة على حمل التعبير عن مضمون العمل الفنى . باعتباره الأداة المعبرة عن الفكرة فى مباشرة . ولسان الشاعر فى أشعاره يختلف عن لسان العالم فى الـــتجربة العلمـــــية أو المعملية . هو عند الشاعر يُعبر عن تشبيهات ومجازات واستعارات وقَطْعات زائدة HYPERBOLA فى تحديد منظم للصور الكلامية واللفظية والتعبيرية . وهى كلها عناصر مســـاعدة من شأنها رفْع درجة الإحساس والتحليق بها فى أجواء وآفاق عُليا ، لا يصل إليها لسان العالِم أو التعبير العلمى ، لاختلاف المادة أو الموضوع أو المضمون إن أردنا التعبير المباشر . وليس معنى ذلك أن الشكل قادر على احتواء كل الكلمات والعبارات فى الفن عند التعبير لصعوبة طبيعة الكـــلمات أو العبارات . لهذا تلجأ بعض الفنون إلى فنون مساعدة أو فنون تابعة عند التعبير الفنى الكامل . فاستعملت الفنون التعبيرية الفن الصامت ، وفن الحركة (الرقص) ، وفن الرسم والفن التشكيلى ، وكما فى فن التمثيل أيضاً . وهى فنون مجاورة لا تتعارض مع التعبير الفنى للتمثيل ، أو الفن الصناعى ، أو الرقص .

ويُسمى العنصر الثانى للشكل (بالحضور المزدوج أو العنصر الثنائى) . إن لكل شكل عند أى عمـــل أو إبداع فنى مهمتين أساسيتين : مهمة إيضاحية ، ومهمة تعبيرية . فى المهمة الإيضاحية الأولى نعثر على التكوين + الإيقاع + العلاقات اللونية + الحركة + التقليد + المجاز (فى كل فن بحســــب طبيعته ولغته) . وفى المهمة التعبيرية الثانية تنحصر مهمة الفنان فى الإمساك بهذه العناصر الإيضاحية السابقة + وفى مقاييس الإحساس بها + وفى درجات التعبير عنها + وأخيراً فى الأفكار التى يُضمنها هذه المهمة التعبيرية .

أما ثالث العناصر ، فهو (التضاد الداخلى) . أحد أهم العناصر فى الشكل . والتى يتوقف علـــيها تحديد القيمة الجمالية لفن من الفنون ، بفضل نوعية الشكل الذى يجب أن يُفصح عن هذا التضــــاد لحظـــة وجوده جنباً إلى جنب مع مضمون العمل الفنى . إن عنصر التضاد الداخلى يمثل جُزيـــئاً من الشكل ، يدفع بالسامع أو الرائى أو المشاهد إلى تكوين القدرة على الإحساس الجمالى الناشـــئ عن الحالة . مثال لما نقول .. ممثل فى مسرحية شيكسبير (مكبث) يمثل شخصية البطل مكبـــث . ماذا لو أحس المشاهد الذى يعرف الممثل (حمدى غيث) بأنه حمدى غيث فقط وليس شخصـــــية مكبث ؟ إنه فى نفس اللحظة يفقد كل أحاسيس ومشاعر الشخصية المسرحية المكبثية .

وساعتهـــا يُصبح كـــل من المضمون والشكل فى ضياع وفراغ . والعكس أيضاً يؤدى إلى نفس النتيجة . فلو أحس المشاهد بأن من يراه على المسرح هو الشخصية الشيكسبيرية مكبث منفصلة عـــن حمدى غيث . لأن معنى ذلك أن سلوك الشخصية وتصرفاتها ، وانفعالاتها وأحاسيسها تكاد تظهر وكأنها مُجردة من الفعل الإنسانى الواجب ، بل والمؤكد حقيقة لظهور التعبير الجمالى ، وبفعل الإنســـان ، أو حمدى غيث نفسه بإدراكه وعقله وتصوره لأحداث شخصية مكبث .. الشخصية المسرحية .

واستنتاجاً لما سبق ، فلا يوجد مضمون خالص ، كما لا يوجد شكل خالص كذلك . ذلك لأن تضـــافرهما معاً فى العمل الفنى يُقدم مُولدّات رئيسية (للتأثير الخارجى) وما هو أحد عناصر الثراء فى علم الجمال . على ذلك نُلخص بناء العمل الفنى وقيامه بالاستناد على دعامتين أساسيتين:

أ ـــ عـــرض المضمون الذى يحمل فى طياته الجوانب الفكرية فى الموضوع والأفكار الرئيسية له ، إلى جانب العناصر الأخرى المكوّنة للبناء الأدبى فيه ، والتى تُحددها المادة الأدبية نفسها .

ب ـــ ثم الشـــكل الـــذى يمثل الدعامة الثانية ، ويُحيطها فى تفاعل وتضافر مع المضمون ، وداخل إطار فنى من التناسق والتناغم والأُلفة .

كما أن تركيبة هذا الشكل الإبداعى عادة ما تظهر فى صورتين أو شكلين . شكل داخلى ، وشـــكل خارجى . بمعنى أن المضمون فى العمل الأدبى أو الفنى أحياناً ما يستعمل الشكل الداخلى الـــذى يلائمه ولا يستعمل شكلاً خارجياً فى الإبداع ذاته . ففى أغلب الأعمال الإبداعية الشعرية نلمح أشكالاً خارجية كثيرة ، كما فى الأعمال الفنية التقليدية أو المألوفة . إلا أن الأعمال الشعرية المفعمة بالوجد أو الانجذاب الصوفى تستحسن استعمال الأشكال الداخلية عادة .

إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن هناك بعض الإستثناءات فى قانون المضمون والشكل ، طالما بقى الاختـــيار والحرية فى يد الفنان الصانع . ونلمح هذه الإستثناءات فى العصر الحديث فى الأعمال التجريدية **ABSURD** أو التجريدية الجديدة (الطليعية) **AVANT – GARDE** . ومع اعترافنا بوجود هذه الأشكال الجديدة بل وبانتشارها ، إلا أننا لا نستطيع أن نضع أيدينا ـــ فى وضوح ـــ على العناصر الجمالية التى قد تتولد عنها . وإذا كانت هذه التجارب التجريدية والطليعية تقول بأن

المضمـــون فيهـــا عادة ما يحمل شكلاً ينبعث من طبيعته ، ويحمل داخل طياتـــه ضمناً جمـــالاً فى المضمون . فإن علماء الجمال الماركسيين ــ حتى بعد انهيار الاتحاد السوفيتى ــ لا يزالون يطلقون على هذا النوع من الجمال المفقود والمفتقد مصطلح (الجمال الشكلى) . نظراً لأن الشكل بقوته ووظيفته عادة ما يكون ثانوياً وتابعاً غير جوهرى ، شأنه شأن المضمون من حيث القوة التى يجب أن يكون عليها . مستندين فى آرائهم هذه إلى أن المضمون والشكل فى الإبداع الفنى إنما يظهران معاً وجنباً إلى جنب وفى وقت واحد . كما لا يتولد واحد منهما عن الآخر باعتبار المهمة التكميلية التى يقدمها الشكل للمضمون ، والأساسية أيضاً فى الوقت الواحد ذاته .

ومـــن هـــنا ، فإن هذا النوع من الشكل التجريدى أو الطليعى لا يُثير إلا إلى التنافر وعدم التـــناغم إلى العمل الفنى . وكل ما تستند إليه هذه الأشكال ما هو إلا تجريد شكلى فى المُطلق وفى الفـــراغ ، حتى وإن لبس الثوب العلمى أو الأكاديمى . لأنه يصبح فى نهاية الأمر خالياً من الفعل الجمالى ومفتقدا إلى الحقيقة الجمالية . إن النظرة الجمالية لا يمكن أن تُبنى أو تُشيد إلا على الوقائع المحددة فى فلسفة الجماليات .

الفصل الرابع

الإبداع .. والإبداع في العمل الفنـي

برزت فى الربع الأخير من القرن العشرين دراسات وبحوث هامة تناولت قضايا الإبداع .. والإبداع فى الفن . تناولت هذه الدراسات والبحوث مجال الإبداع ، وماهيته ، والعوامل المُعينة له، والأخرى المُعوقة لظهوره ، وفحص حالات المبدعين ، والنمو التربوى للعملية الإبداعية كمحاولات لخلق آجيال مبدعة سواءً على مستوى الطفل فى مراحله التعليمية الأولى أو على مستوى البالغين فى المرحلة الجامعية .

تبارى علماء من القرن ١٩ وفى نهاياته (جالتون) GALTON وآخرون فى منتصف القرن الماضى العشرين (جيلفورد) GUILFORD ومعاونوه ، ماكينون D.W. MACKINNON ، تورانس E. P. TORRANCE ، ليتون LYTTON وغيرهم ، وانتشرت مؤسسات علمية واجتماعية لتخصص جهودها البحثية والعلمية لخدمة الإبداع فى العصر الحديث على غرار مؤسسة حل المشكلات الإبداعية INSTITUTE FOR CREATIVE PROBLEM SOLVING ومؤسسة التربية الإبداعية CREATIVE EDUCATION FOUNDATION ثم توالى إصدار المطبوعات والمجلات والدوريات المتخصصة فى مجال الإبداع . نذكر من أهمها مجلة السلوك الإبداعى THE JOURNAL OF CREATIVE BEHAVIOR التى صدرت فى الولايات المتحدة الأمريكية بدءاً من عام ١٩٦٧

* * *

فى ماهية الإبداع ، يُعرّف جيلفورد الإبداع تعريفاً بسيطاً فيقول " إن الإبداع بمعناه الضيق يشير إلى القدرات التى تكون مميزة للأشخاص المبدعين " [١] .

كما تشير تجارب كاترين باتريك C. PATRICK فى توصّلها إلى تحقيق نظرية والاس WALLAS عن طريق التجريب المعملى " إلى وجود أربع مراحل لعملية الإبداع على الأساس التجريبى هى : الإعداد + الاحتضان + الإشراق + التحقيق " [٢] .

---

(١) د . فاخر عقل : الإبداع وتربيته . دار العلم للملايين . بيروت . ط ٢ . مارس - آذار ١٩٧٩ ، ص ٢٠

(٢) د . حسن أحمد عيسى · الإبداع فى الفن والعلم . عالم المعرفة . الكويت . العدد ٢٤ ديسمبر (كانون الأول) . ١٩٧٩ ، ص ٢١

إلا أن قـيام دراسـات أخرى فى مجال الإبداع قد أثبتت أن التفكير الإبداعى من الصعوبة أحـياناً كـثيرة تحديـده بمراحل قاطعة ، حتى وإن كانت متصلة أو متسلسلة ، باعتباره تشكيلاً ديناميكياً يمكن فيه أن تمتزج مرحلة بمرحلة أخرى فى زمن واحد . فضلاً عن أنه لا يمكن بأى حال من الأحوال فصل الإبداع عن الإبداع فى العمل الفنى ، إذا ما أردنا حقيقة قياس القيمة الإبداعية نفسـها ، حيث يصل فيها الإبداع إلى محطته التالية ، ونعنى بها الإبداع فى الإنتاج الفنى أو الإنتاج الإبداعى كما يطلق عليه أحياناً .

" إننا نعتقد أن خير تعريف للعمل الإبداعى هو تعريف (برونر) BRUNER الذى يصفه بأنه (الدهشة الفعّالة) EFFECTIVE SURPRISE . والمُعجب فى الدهشة الفعالة هذه هو أنها لا تحتاج إلى أن تكون نادرة أو غريبة أو قليلة الحدوث . إنما فى معظم الأحيان ليست كذلك ، إن الدهشة الفعالة تبدو فى الأغلب متمتعة بصفة الوضوح حين تحدث . وهى تسبب صدمة التميز التى لا يتلوها أى انبهار فيما بعد ـــ برونر ١٩٦٢ " [1]

ويذكر الدكتور / مصرى عبد الحميد حنورة " لقد توصلنا فى عدد من الدراسات (سويف ١٩٧٠ ، حنورة ١٩٧٧ أ ، ١٩٧٧ ب ، ١٩٧٩) إلى أن العمـل الفنى رسالة موجهة من الأنا (المُـبدع) إلى الآخر (المُتلقى) بقصد التوصّل إلى ما يمكن أن نطلق عليه حالة (النحنُ) .. أى توحّد الأنا والآخر فى حالة نفسية واحدة تجمع بينهما ، وتُزيل ما سـما من فوارق واختلافات فى وجهات النظر والآراء والانفعالات " [2] .

وإذن ، فلـنطرح سـؤالاً محدداً . ما هو الإبداع الفنى ؟ نحن نرى الإبداع الفنى نوعاً من الفـنون يحتوى على عناصر كثيرة فاعلة ومتفاعلة ، تسعى كل منها جاهدة لإبراز هذا الفن بغية إيصاله إلى الإنسان تسهيلاً وتنويراً له فى المجتمع والحياة . وتلعب الممارسة والتطبيق فى الفن دوراً لا يمكن إهماله فى مراحل التطوير والارتقاء . وما الإبداع الفنى إلا الإلقاء ، أو الاستماع ، أو هو رؤيا لذرات هامة تحاول إقناع المتلقى أو السامع أو الناظر عن طريق الاتصال الثنائى بين الفاعل ومُتلقى

(١) الإبداع الفنى وتربيته : مصدر سبق ذكره ، ص ٦٧ .

(٢) د . مصـرى عبد الحميد حنورة : التذوق الفنى بين المبدع والمتلقى . مجلة البيان . رابطة الأدباء فى الكويت . العدد ١٦٥ ، ديسمبر (كانون الاول) ١٩٧٩ ، ص ٨٤ .

الفعـــل ، أو الحـــدث . حيث تبدأ مرحلة الأحاسيس والمشاعر لتشترك فى حل أو بعث هدف أو توجـــيه نحـــو غاية أو فضيلة . هكذا كان الإبداع الفنى فى القديم ولا يزال اليوم ، باعتبار للتقدم العلمى والثقافى والتكنولوجى .

فى فن الموسيقى تلعب الرياضيات MATHEMATICS دوراً هاماً فى تحديد جماليات هذا الفن ، وهو ما يظهـــر فـــى عناصر الإيقاع الهارمونى HARMONY ، التناغم وتآلف الألحان ، الدرجة ، الميزان الموسيقى MEASURE ، الانضباط DISCIPLINE . حيث نعثر على جهود جمالية منذ العصر اليونانى القديم عند عالم الرياضيات فيثاغورث PÜTHAGORASZ لتأكيد هذه العلاقة بين الرياضيات والموسيقى .

مـــن الطبيعى أنه كلما تكونت الطبقات الاجتماعية فى مجتمع ما ، تغيرت مع هذا التكوين مهام الفنون ووظائفها ، بل وعلامات شخصياتها . وهو ما يعنى فى فن الموسيقى مواجهة مشكلات اجتماعية وأخلاقية . فإذا قلنا بأن الموسيقى هى (الفرحة) فليس بوسع أى إنسان أن يعيش بدون الإحساس بالفرح .

وإذا كان الإنسان فرحاً ، فإنه سيعبر عن هذه الفرحة بالأصوات ، سواء صدرت عنه أو عن الآلات الموســـيقية . وعليه ، فالموسيقى الهادئة المطمئنة تعمل على تكوين شعب هادئ غير متوتر ، والموسيقى الأخلاقية البعيدة عن المزالق والانحرافات يمكن أن تؤدى بأفراد المجتمع إلى حب النظام والاستقرار . لعل هذا الواجب التعليمى فى الموسيقى هو ما دعا الفيلسوف الإغريقى ديموقريطوس إلى اعتـــبارها ــ إلى جانب فن الشعر ــ فناً شاباً . وعلى حد تعبيره " إن الموسيقى قد جاءت من الفائض وليس من الحاجة " . تعتمد الموسيقى على درجة الصوت ، والصوت الطبيعى أو المادى أو الجسدى PHYSICAL ، لكن المضمون الذى تحمله هذه الموسيقى يكون مضموناً صوتياً أو سمعياً.

هـــذا بيـــنما نجد مصادرها فى التعبير الفنى ترتكز على التيار الحسى ، ووجدانيات الفنان العـــازف ، والصورة أو (الحالة) النفسية والمزاجية للتعبير نفسه . ومن هنا تبدأ درجات الصوت تصـــدح لـــتُخرج أشياء وعناصر أخرى تجمع بين الحس والشاعرية والعقلانية والألمعية .. وهو ما نُطلق عليه فى النهاية تعبير اللحن ، أو اتساق الأصوات الميلوديا MELODY .

يُرجع المؤرخ الروسى ب . أسافييف B. ASZAFJEV فكرة الترنيم والتنغيم INTONATION الموسيقى إلى أصلها فى علم اللغة ، باعتبار أن الترنيم أو التجويد عند الإنسان فى الحديث ما هو فى الحقيقة إلا صورة التعبير الحسى الذى يشعر به أو يعبر عنه . فلفظة (أُحبك) يمكن نتيجة تحميلها إحساساً معيناً أن تظهر بمختلف الأشكال والتعبيرات والمعانى . فإذا قيلت الكلمة بإحساس سافر مثلاً فقدت الكلمة معناها فى التعبير ، وهكذا الموسيقى . لعل وجهة نظر البروفيسور أسافييف تقودنا إلى مشكة جديدة نعانى منها اليوم فى العصر الحديث .. ألا وهى مشكلة فقدان الإحساس الفنى داخل الموسيقى الإلكترونية وموسيقى الجاز . وكلاهما تصدح بصوت عالٍ لكنها فارغة تماماً ، وخالية من حس الفنان الموسيقى بكل تأكيد . ونفس فكرة التنغيم والتجويد هى التى نراها فى فن آخر مثل (فن التقديم) [1] . إن كل عارف بالقراءة والكتابة يستطيع أن يُلقى الشعر أو يقرأه . لكنه لن يصل إلى مرتبة الفنان الملقى فى استعماله تنغيم الكلمات أو تجويد الأبيات الشعرية أو ترنيم المقاطع . ذلك لأن الملقى يعيد تشكيل الإلقاء من جديد ، تماماً كما يعيد المؤلف الموسيقى إعادة ترتيب النغمات والأصوات والترنيمات ، فى إحساس مفعم يُثرى من الفكرة الموسيقية الأصلية . كما نجد أن فكرة التنغيم تأخذ صورة أخرى عند فن التمثيل . حيث الحركة فى الوجه ، والجسد ، والأطراف هى وسائل التنغيم عند الممثل ، إلى جانب الأحاسيس الإنسانية التى تصاحب كل هذه الحركات (التنغيمات) إن لم تكن هى الأصل فى الدفع بهذه الأحاسيس للخروج أمام المشاهدين من الجماهير . وهى نفس الحركات التى نعثر عليها أيضاً فى الفن الصامت PANTOMIME أو كما يُطلق عليه فن التمثيل الإيمائى ، وأشهر فنانيه فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن العشرين جان لوى بارو ، مارسيل مارسو ، جيلز سيجال ، شارلى شابلن . وتكاد تكون فكرة التنغيم واحدة ومتطابقة عند كل من فنّى الموسيقى والفن الصامت ، إلا من خلاف واحد ، هو أن الموسيقى تستعمل التنغيم وسيلة صوتية فى التعبير الجمالى ، فى حين يستعمل الفن الصامت الوسيلة التشكيلية البلاستيكية PLASTIC .

لعل أحسن مثال لما أشار إليه أسافييف بشأن فكرة التنغيم أو التجويد ، وما ذكره آخرون

---

(١) فن التقديم هو فن المُلقى . وهو فن واسع الانتشار فى مسارح أوروبا فى الوقت الحاضر . حيث يقوم ممثل واحد بتغطية حفل أو أمسية فنية أدبية أو شعرية لمدة ساعتين وتزيد . للاستفاضة أنظر كتاب (فلسفة الأدب والفن) للدكتور كمال عيد.

من علماء الجمال من ناحية تضمينات التيار الحسى ، ووجدانيات الفنان ، والصـــورة أو الحالـــة النفســـية والمزاجية باعتبارها عناصر أساسية فى التعبير الفنى . لعل فن الأدب هو أحسن الأمثلة فى هذا المجال .

ليست أية كتابة نثرية أو شعرية تمثل إبداعاً فى العمل الفنى . وأعمال التأريخ لا تدخل تحت هـــذه الشريحة الإبداعية . وكذلك أغلب الأعمال التاريخية . الصحفى لا يكتب أعمالاً إبداعية ، بحكـــم وظيفة مهنته وحدودها . فكل هذه وتلك علامات محددة . أما إذا ما التقط فنان كاتب أو درامى هذه الحقائق واستوعبها ليُشكلها صورة فنية تعبيرية أخرى فى قصة أو رواية أو مسرحية ، فـــإن الوضع يتغير لا محالة . فإذا ما بحثنا عن أسباب هذا التغير من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية ، وجدنـــا أن انطلاق الإنسان بأحاسيسه ومشاعره ووجدانياته داخل الحدث أو اللحظة التاريخية أو الحالة التصريحية هى المحرك لهذا التغيير أو إعادة البناء والتشكيل كما نحب أن نُطلق عليه ، وذلك اســـتناداً إلى تغيير طارئ ومؤكد يدخل على كل من المضمون والشكل فى آن واحد . وهو ما نجد معه المضمون فى النهاية وقد تحوّل إلى الشاعرية ، وإلى احتواء الخيال والجمال . وهى أشياء نفتقدها فى الواقـــع أو الصـــورة الحقيقية للعالم من حولنا . كما نجد كذلك شكلاً جديداً يناسب قيم هذا المضمون الشاعرى الخيالى الجمالى .

إن الشـــكل والمضمون الجديدين أو الناشئين حديثاً هما عامل الوصول إلى الناس قراءة أو سماعـــاً أو رؤيـــة بصرية عن طريق المشاهدة . ليس فقط عن طريق العين أو الأذن ، بل وبالدرجة الأولى عـــن طريق القلب والفهم والإدراك والحس والمشاعر . من الطبيعى أن يقع الإيصال على الفنان أداة التعبير . وهو كلما توغّل إحساساً فى فكرة الفن الذى يحمله ، استطاع التعبير الجمالى داخـــل الشكل الجمالى أمام الرائى أو السامع . فالأصوات الموسيقية تحمل التعبير الفنى الجمالى فى الســـيمفونية وكـــذا فى الغناء . كما تحمل الخطوط والمساحات والزوايا والفراغ والرؤى اللونية التعـــبير الفـــنى الجمالى فى اللوحة التشكيلية . وما الأصوات فى الموسيقى أو الألوان فى اللوحة أو الحركة فى الرقص إلا (الصورة الفنية) المكونة من فن من الفنون نُطلق عليها (الإبداع الفنى) .

تخـــتلف هـــذه الصـــورة الفنية فى بعض الفنون الأخرى عنها فى فنون سبق الحديث عنها كالموســـيقى والأدب والفن الصامت . ذلك لأننا نتقابل مع عناصر أخرى ذات أشكال خاصة فى

الفـــن الصناعى أو فن المعمار . إذ نعترف بأنه من الاستحالة الأخذ بهذه الأشكال تطبيقاً فى فنون الأدب أو الموسيقى أو النحت أو الرسم . لماذا ؟

لأن فن المعمار فى إبداعه الفنى لا يضع نُصب عينيه ــ كما فى الأدب مثلاً ــ إبراز العالم أو الواقع . فالمبنى أو الكرسى أو صحن من الصحون نموذج غير متواجد فى الطبيعة ليمكن تقليده . ولهذا يستعصى إعادة بنائه او تشكيله (فنياً) . ذلك لأن العنصر فى المعمار أو الشكل الصناعى ذو طبـــيعة خاصة يغلب عليه طابع الشكل قبل الطابع الفنى ، كما يغلب عنيه الشكل التقنى والحاجة للاســـتعمال قبل الاهتمام بالشكل الجمالى أو الرؤية الفنية الجمالية . فالشكل فى المعمار هو الذى يقـــرر مســـاحته ويحدد أحجامه ومقاييسه المختلفة بحسب الحاجة وتبعاً للحالة المُلحة أو الضرورة القصوى . وهو ما تحاول معه الجهود ــ نتيجة للخواص السابق ذكرها ــ إلى البحث عن الجـــو المناســـب للسكنى . هذا بينما نجد الفن الصناعى أو التطبيقى فى تعبيره الفنى عن إنتاج الصحون وأدوات الطعام أو الشراب تحدده متطلبات وطبيعة وسائل الطعام والشراب لتصبح الأداة مناسبة للأكـــل أو الشـــراب من حيث مكان الإمساك بها أو القبض عليها أو حتى مكان تخزينها . حيث تُصـــبح لكل هذه الاعتبارات غير الفنية أهميات لا يمكن تجاوزها أو إهمالها فى إنتاج الفن الصناعى التطبيقى .

مـــن هنا نستطيع أن نقول بأن فن المعمار والفن الصناعى وسط عناصرهما الإبداعية ذات الطـــابع الخـــاص يلتزمان بعناصر تدريبية أخرى ، تبعد أحياناً كثيرة عن الجمالية فى الفن عند كل مـــنهما ، بل ولا تتطلبانها بالضرورة أيضاً . لأن الأهمية فى الفن الصناعى أن يكون الكرسى مُريحاً قبل أن يكون جميلاً ، أو أن فنجان الشاى مستوعباً لقدر كبير منه قبل أن تكون صورته على قدر كبير من التنسيق أو الجمال . وقد يحتوى الفن الصناعى مسحة من الجمال ، أو هو من المطلوب أن يكون محتوياً لهذه المسحة . ومع ذلك فإن الواقع يؤدى بنا فى أمثال هذه الفنون إلى عدم اعتبار كل مـــا تنـــتجه هذه الفنون إبداعاً أو تعبيراً فنياً . ذلك لأن قياس التقدير هنا يلغى عناصر مثل الفهم والإدراك والحس والمشاعر لاستحالة إمكانية استعمالها ، ويستعمل مكانها عناصر أخرى تتجلى فى قـــوة الاحـــتمال ، وفى رُخُص السعر ، وفى الحيز المكانى الذى تشغله . وهى كلها عناصر فعّالة ، لكـــنها مـــع ذلك لا تستطيع أن توقظ فينا المشاعر أو الأحاسيس ، حتى وإن لفتت أنظارنا لفترة

وجـــيزة . ذلك لأن الهدف ينقص أمثال هذه الفنون .. هذا الهدف فى الفن الذى يُسخره الفنان لخدمـــة جماعة أو مجتمع أو فكرة أو جماهير ، ليصل عبر تكوينه أو تعبيره الفنى إلى درجة عالية من الجمال يُسجل ويحفظ فيها حياة الإنسان وعصره وصورة مجتمعه داخل الانتـــاج الفـــنى لفنـــون الأدب والرسم والمسرح والموسيقى .

عـــندما يُـــرفع الستار على مسرحية من المسرحيات ، فإننا نعرف على التو المكان والعصر والمجـــتمع الذى تجرى فيه الأحداث المسرحية تاريخية كانت أم عصرية . نلمس من الحوار القصير أذواق وتربية الشخصيات . ويشترك فن المعمار فى هذه الخاصية التى تُفصح عن مستوى المجتمع . وحُقت على المعمار هذه التسمية التى أطلقوها عليه بأنه (الكتاب المكتوب من الحجارة) . ذلك لأنه بوسعنا جميعاً أن نقرأ فيه تاريخ البشرية والإنسان عبر ما يعكسه من حياة فى إنتاج الفن .

يصل المعمار إلى درجة الفن أو الإبداع عندما تتحد عناصر التقنية مع العناصر الفنية الأخرى لتقدم لنا تكويناً معمارياً يفيض بالتأثير الجديد على الرائى ، بما يترك فى نفسه شيئاً له معنىً أو علامة أصـــيلة لها مغزاها وأهدافها ، سواء كان التصميم المعمارى منزلاً او قصراً أو مصنعاً أو مدرسة أو معسكر أو مسجداً .

على هذا نصل إلى أن طبيعة كل تصـميم معمارى لا تؤهله لأن يكون إبداعاً فى فن المعمار إلا إذا كان الإبداع فى العمل الفنى لمدرسة يعود بالراحة على التلاميذ ، وعلى وجود قاعات فسيحة لفســـحاتهم بـــين المحاضرات ، وملاعب راقية يستنشقون فيها هواءً نقياً ، ومنظراً طبيعياً لفصولهم يطلـــون علـــيه منها ليخلق فيهم حاسة الجمال ، ثم يُنميها عندهم بالشكل الطبيعى المادى العادى البعيد عن الافتعال أو المغالاة .

* * *

فى ختام استعراضنا لمهمة الإبداع الفنى عند بعض الفنون ، نشير إلى فن الكتاب .. هذا الفن الـــذى تطور تطوراً ملحوظاً خلال الربع الأخير من القرن العشرين ، حتى استطاع فن الكتاب أن يحـــوى كثيراً من العناصر الجمالية المؤثرة ، والتى تمس المشاعر والأحاسيس مباشرة . ولا يقف فن

تجليد الكتاب اليوم عند علم الجمال ، بل هو يتعداه إلى المساحة العلمية والتقنية والسياسية والاجتماعية . بمعنى أن صورة على جلدة أو غلاف كتاب بمستطيعة عبر مساحتها الضئيلة جداً ـــ إذا ما قيست بمجموع أوراق وصفحات الكتاب ـــ أن تعطى فكرة صريحة وجلية وواضحة عن فكرة الكتاب ومضمونة ومحتوياته من موضوعات وأبواب .. تماماً وبنفس الدرجة العالية التى تتضمنها وسائل بصرية داخل الكتاب ، أو شروحات تتجلى فى صور أو خرائط أو أشكال . وما استعمال الألوان المنسجمة أو المتحدة إلا تقنية فنية يدفع إلى تصميمها الذوق والاختيار عند الفنان الراسم . وما أحجام الخطوط المختلفة ونوعياتها إلا نتيجة التحديد الفنى الذى يخرج معتملاً بأحاسيس الفنان المصمم الصانع . وما الثيمات الزخرفية إلا تفكيراً مُضنياً لاختيار العناصر الزخرفية ووحدات التجميل المختلفة داخل تصميم فنى بارع يصدر عن إحساس الفنان وقريحته . وكل هذه الخطوات المحسوبة فى دقة يعكسها غلاف الكتاب ومعه كثير من الإحساس الفنى والقيم الجمالية التى يشترك الفن التشكيلى فى صياغتها . هذه المراحل التى نجد لها مكاناً فى فن حديث أيضاً هو فن الإعلان .

ويثبت علم الجمال أن لكل فن قوانينه الخاصة به ، والتى بالاستطاعة الحكم بها على انتاجاته الفنية (جمالياً) . ومن غير المسموح تدمير هذه القوانين أو إلغاؤها أو إهمالها حتى لا تُصاب الأحكام الجمالية بالجدب أو المغالطة . إن الفنون فى عموميتها ـــ وعلى كثرتها ـــ شئ نافع للإنسان وللبشرية وللحياة ، لأن لكل منها وظيفته وأهدافه النوعية ، كما أن لكل منها لغة خاصة تعبر بها عن نفسها وأهدافها سواء كانت هذه الأهداف مباشرة أو غير مباشرة ، وسواء كان الفن مستقلاً أو تابعاً . فلا يمكن استعمال قواعد فن كقواعد لفن آخر ، لأن القواعد للفن هى جواز المرور لانتشاره والتعريف به ، حتى وإن استعملنا لفظة (قواعد) مجازاً .

منذ أكثر من مائتى عام أشار الألمانى جوتهولد أفرايم ليسنج G. E. LESSING فى دراسته المعنونة LAOKOON إلى الحدود بين الرسم والشعر ، إلى الخطر المحدق الذى يُصيب الإبداع فى العمل الفنى إذا ما قلّد فن الرسم أحكاماً وقواعد من الأدب ، أو إذا ما أخذ الأدب بقواعد وقوانين فن الرسم . بمعنى كيف يمكن للكاتب أن يرسم شخصيته الأدبية فى قصة أو رواية إذا ما تقصّى الخطوات التى رسم بها رمبرانت إحدى لوحاته فكراً وأحاسيساً ؟ أو كيف يستطيع الفنان فى

الرســـم أن يعكس على لوحته القماشية الأحاسيس والانفعالات والتصرفات التى يُحملها الكاتب الأدبى شخصيته كتشريح نفسى وعصبى ؟ وهى نفس خيبة الأمل التى وصل إليهــا الســـيرياليون حينما حاولوا فعل ذلك مما أوصلهم إلى طريق مسدود ، أو كما فى حالات التيارات التجريدية التى حاولت أن تخلق من الألوان سيمفونية متسقة ، فلم تصل إلى نتيجة طبيعية .

انتشـــرت تعبيرات الجمال والجمالية وعلوم الجمال فى القرن ١٩ ميلادى فى أوروبا . حتى دخـــل العنصـــر الجمـــالى كما نرى اليوم فى تصميمات صناعة الطائرات والسيارات والقاطرات والسجاد وغيرها . ومع كل الفروقات التى أشرنا إليها فى الفنون المختلفة ، والتى نلمح منها وجود الجمالية بوفرة فى فن ، وعدم العثور على أى من آثارها فى فنون أخرى . فإننا نقول مع ذلك بأن الفنون جميعها متساوية فى المرتبة الفنية ، وليس بالاستطاعة الحكم على فن بأنه أحسن أو أرقى أو أنفع من فن آخر ، طالما صاحب الإبداع يبذل جهده خالصاً للتعبير الفنى بقدر ما فى طاقته وخبرته، وبقـــدر مـــا تسمح به قوانين وقواعد ولغة الفن الذى يمارسه نظرية وتطبيقاً . لأن العبرة هنا فى النشاط الإنسانى الذى يقدمه المبدع ، والذى يرتكز عليه التأثير فى نهاية المحصلة .

إن الإبـــداع فى العمـــل الفنى يضيف العنصر الجمالى إلى الفن بحيث يصبح طريق الفن إلى الجمـــاهير سهلاً مُعبّداً ومفهوماً من العامة مهما اختلفت جنسياتهم أو ثقافاتهم أو أعمارهم . ذلك لأنـــه يُثير شيئاً جديداً فى الإنسان . فإذا ما كان هذا الشئ عادياً أو روتينيا ، فإن التأثير يغيب ولا يحدث أبداً ، ومن ثَمّ لا تتولد التجربة الجمالية فى الفن . وهذه التجربة لا يُغلفها سياج أسطورى أو ســـحرى لأن العصر الحديث لا يعترف بالأحلام ولا يأخذ بالأساطير . إن فحص التجربة الجمالية يأتى وفق شرعية تكشف عما يختفى فى باطنها من مشاعر وأحاسيس . وعـــبر الفحـــص تتحـــدد تفاعلات الجمال مع الفنون المختلفة ، حتى تقدم للعلم وللجماهير تفسيراً منطقياً مقبولاً ، مُحدداً عن ماهية الجمال فى الفن .

الفصل الخامس

وظائف المسرح المعاصر

يشير الدكتور أونجفـــارى تـــوماش DR. UNGVÁRI TAMÁS فى كتابه (فن الدراما المعاصـــرة) [1] أن الدراما قُرب نهايات القرن العشرين تتطور وتتقدم وتعيش كذلك . فهى تُقدم معلومـــات واسعة للجماهير ، وهى تطّرد وتمتد طولاً وعرضاً عن ذى قبل إذا ما أقمنا مقارنة بين عصرنا وعصور أخرى سابقة عليها .. بحسب نصه حرفياً .

ولا أخالف زميلى المجرى الدكتور توماش فى أن الدراما تتطور فى الجوانب النظرية والفكرية بهذه الدراسات الدرامية ، وانتشارها متخطية عتبات الدراسة العلمية فى الجامعات . ومصر دليل عـــلى ذلـــك (الدراسات الدرامية فى الأقسام العلمية الأكاديمية لم يكن لها نصيب إلا فى جامعة الإســـكندرية حـــتى تسعينيات القـــرن العشرين ، وهى تمتد اليوم فى جامعات مصرية عديـــدة تختص بها أقسام المسرح) .

تطور الدراما ـــ فى نظرى ـــ لا يقف عند التعليم للمسرح فى الجامعات أو المعاهد العليـــا ، بل إننى أعتبر التطبيق جانباً مهماً هو الآخر فى تقدم الدراما ، واستفادة الجماهير من أفكارها مجسّدة حية تخرج عليهم كل ليلة من خلف الستار المسرحى فى العروض المسرحية .

وتبعاً لوجهة نظرى هذه ، فإن المسرح يحتل مكاناً صغيراً وحيّزا ضئيلاً فى الحياة العامة اليوم، خاصة إذا ما كان مسرحاً ملتزماً ومحترماً . دليلى على ذلك أننا أحياناً كثيرة ما نبحث عن المسرح فى مدينة ما أو حتى بلد ما فلا نجده . لماذا ؟ ففى المدن وبخاصة الواسعة ذات التعداد الجماهيرى أو السكانى بالملايين ، ووسط دعاية مسكينة ، وبحروف من الصعب أن تتبينها عيون المارة فى الطريق ، ومـــع نقد مسرحى إن وُجد ، فإنه يظهر بين الفينة والفينة (المسرح) فى مجلة أسبوعية تغيب عن الجمـــاهير والقراء وسط موجة الصحافة اليومية المليئة بكثير من المشكلات السياسية والاجتماعية والبيئية . صورة على هذا الوضع من التزاحم الدعائى كيف يمكن للدراما أو لفن المسرح أن يجد له قدماً أو طريقاً أو مكاناً ، أو حتى وقتاً زمنياً بين العامة والجماهير ؟ ومن الطبيعى بعد ذلك ألا يُحس الناس أهمية المسرح أو وظيفته ، وبالتالى يفقدون الحماس لمشاهدته أو قراءة دراماته المطبوعـــة أو

(1) DR. UNGVÁRI TAMÁS
A DRÁMA MŰVÉSZETE MA , A DRAMATURGIA MA , GONDOLAT , BUDAPEST , 1974 , P. 14

حـــتى النقد أو الانتقاد من كتبة الصحافة اليومية الذين لا يفهمون من الدراما الكثير ، لكنهم فى حالـــة اضـــطرار لملء فراغ الصفحات اليومية فى النقد المسرحى بالتعليقات والانتقاد فى غالبية ما يكتبون . وهو تيار ليس في مصر فقط بل فى بلاد أوروبية كذلك .

ومع هذا الموقف المعاصر . فإن ذلك لا يلغى ولا يمكن أن يلغى أصالة المسرح وتاريخه منذ عشـــرات الآلاف مـــن السنين فى أى مكان على مساحة الكرة الأرضية . فهذا المسرح الذى لا تُرضـــينا مواقف الحياة المعاصرة تجاهه ، ظل يعيش ويؤثر ويبعث إشعاعاته إلى الناس فى كل مكان يظهـــر فـــيه . وهذه الحياة للمسرح كانت تضيف فى كل مرة وفى كل عصر ازدهر فيه المسرح إضـــافات ثـــرية تحفظها كُتب التاريخ الدرامى والمسرحى ، تكشف عن نشاط إجتماعى ، وفكر تـــنويرى ، وتقييم فتقويم للإنسان والمجتمعات ، وهداية للناس المعارضين والأنصار لفكرة المسرح على السواء عبر تأثير درامى ملموس يجمع هؤلاء وهؤلاء حول هدف ووظيفة المسرح .

وهـــذه الخشـــبة المسرحية التى تطورت تقنياً على مر العصور ، تصعد عليها فنون مجاورة كالموســـيقى والـــرقص والتعبير الصامت والأكروبات والسيرك والباليه فى العصر الحديث . هذه الخشبة الصماء والقائمة على فراغ هوائى لابد منه ، هى شكل تجريدى فى نهاية الأمر . ومع ذلك فإنها تُترجم — وبالصدق كل الصدق — أعظم لحظات الإنسان المصيرية ، وتقدم صراعه وكفاحه وأمانـــيه وانتصـــاراته فى كـــل الأحوال . من هذه الحقيقة الدامغة كان المسرح ، وسيظل ملازماً للإنسان أينما كان ، من العصر الحجرى البدائى وما بعد عصرنا كذلك . ولهذا تغلّب المسرح — كجهـــاز ثقافى شعبى — على عثراته وخروج روحه من جسده فى عصور قديمة أضعفت من نشاطه لفترة أو فترات ، ووأدت وظائفه الروحية والتربوية . لكن فى كل مرة وبعد العثرة تلو العثرة يُولد المسرح من جديد ، ولا يتخلى فى كل مرة عن مهمته ورسالته الملتصقة التصاقاً بيّناً بالإنسان الحى . فيثبت مع كل ظهور جديد له أن لا غنىً عنه فى كل زمان ومكان .

ومع ما أوردناه من صغر حجم المساحة المسرحية فى الحياة العامة ، إلا أننا نلاحظ أن مسرح الـــيوم وسط العصرية الآنية له وجوه عديدة ، ويتغير فى كل مرة بل فى كل لحظة ، ويكون متقلباً وسريع الزوال EVANESCENT من مدة إلى مدة . ومع ذلك فهو يظل ملتصقاً بالحياة . يؤكد ما نقول هذه المدارس المسرحية التى ظهرت خلال القرن العشرين كله فى فرنسا والولايات المتحدة

الأمريكية وروسيا وألمانيا والنمسا وغيرها من الدول المسرحية الكبرى . كما أن بروز نظريات مهنية فى الدراما والمسرح والأداء التمثيلى والإخراج المسرحى لدليل على التقدم الذى أشار إليه د. توماش فى بداية هذا الفصل الخامس .

فى عصرنا الحديث ، تدخل الإنسانيات فى كل يوم إلى عصر جديد مُعبدة طرقاً جديدة للاتصال COMMUNICATION ، وتصطدم بمشكلات لم نعرفها فى العقد الزمنى السابق . كما تتغير الأفكار والمعلومات إثر انبثاق الثورة المعلوماتية والتكنولوجية ، ونعجب كيف رضينا بحلول الأمس . لعل هذه النظرات جميعها توحى لنا بأن المسرح علاقة حالية آنية لا تعترف إلا بالفكر اليومى الطازج الساخن والناضر القوى الحى وجديد اللحظات .

المسرح المعاصر يكون ناجحاً إذا ما أعطى إجابات حية وفى التو والساعة . لأنه فى هذه الحالة يكون على خط واحد مع أسئلة الجماهير .. متطلباتها واحتياجاتها يوماً بيوم . إجابات يومية جديدة على شكوك ومشكلات يومية جديدة تظهر كل ساعة ولحظة . إن إجاباته مربوطة ربطاً مباشراً بالتفاؤل والمعرفة والجرأة والنصح والتوجيه وتعديل مسارات الخطأ والانحرافات .

ما من شك أن الحياة الإنسانية تتواجد فى المسرح وتمتلئ بها فنونه . لكن المسرح المعاصر يمتلئ كذلك بتيارات فاسدة ومسطحة ، أشكال هزيلة أخرى مدمرة لبنى الإنسان .

لنعمق من نقطة البحث .

أمامنا على المسرح المعاصر ما يطلق عليه منذ عدة سنوات (المسرح الشامل) TOTAL THEATRE وما يحلو لى أن أُسميه المسرح الملوّن HIGHLY COLOURED THEATRE وحجة هذا المسرح فى انتشاره أنه مسرح شعبى !!! انتشر هذا المسرح فى ستينيات وسبعينيات القرن العشرين فى أوروبا كما فى مصر ، حتى كادت عروضه — من ناحية الجماهير فيه — تصبح مساوية لجماهير مسرح الأمم فى باريس والمسرح الأولمبى المكسيكى . ففى أوروبا نشاهد هذا المسرح بستار لونى مزخرف بألوان عديدة ، ومشاهد الرقص فى هذه المسرحيات (الشعبية !!) تؤلف جزءاً جوهرياً فى وقوده الدرامى ، إلى جانب الموسيقى والرقص بطبيعة الحال . تشكيلة غريبة وعجيبة أيضاً من نسيج ونسيج ونسيج . وهو على صورته المختلطة هذه يعود بنا إلى القديم القديم فى التعبير البدائى لفن المسرح ، ولكن فى صورة معاصرة جديدة . ويجب ألا تأخذنا الدهشة من

تأثيرات مثل هذه العروض فى المسرحية المعاصرة ، فقد تأثرت فى أوروبا المسرحيات الرمزية بعروض مسرح النو اليابانى [1] . كما تأثر برتولت برخت BERTOLT BRECHT (١٠ / ٢ / ١٨٩٨ — ١٤ / ٨ / ١٩٥٦) — ومسرحه غنائى كذلك — بمسرح الشرق الأقصى وبخاصة المسرح الصينى . كما تأثر أنتونين آرتو ANTONIN ARTAUD (٤ / ٩ / ١٨٩٦ — ٤ / ٣ / ١٩٤٨) صاحب مسرح القسوة بالراقصين والراقصات فى جزيرة بالى BALI فى أندونيسيا .

إننا يجب أن نُقدر لزملائنا فى المهنة هذا الأخذ عن القديم وإلباسه رداء العصر مهما كانت نتيجة هذا النوع من المسارح فى العصر الحديث بكل ما فيها أو ما علق بها من جلبة وغرابة .

ومع التعمق أكثر وأكثر فى نقطة البحث ، نعثر على مسارح كثيرة منتشرة هى الأخرى (على غرار مسارح الثقافة الجماهيرية) . مئات إن لم يكن آلاف من الناس يشتركون فى انتاج وتمثيل العروض المسرحية . والمشتركون يحبون هذا الفن الرفيع ويعشقون سحر المسرح . لكن هذا الحب وذلك العشق وحدهما لا يقدمان مسرحاً ناجحاً فى نهاية الطريق . كما تمتلئ المسارح الأوروبية هى الأخرى بهذه الفرق الكثيرة التى لا تهتم كثيراً بأصالة المسرح وتقاليده وصعوباته ، والتى بعملها المستمر المتصل قد أوجدت شُقة واسعة بين الجد والهزل ، بين الأصالة والصنعة ، وبين الفن واللافن .إنها حركات جريئة فى العمل والإنتاج تهدر شرف المسرحيات الكلاسيكية والعالميات الدرامية ، وتعبث بالمسرح كمؤسسة ثقافية ، وتستغفل الجماهير وتتجاهل أمانيها وتقدمها فى مسرح هزيل رغم أنها تحمل شعار المسرح . إنها جماعات هواة ليس إلا . ومع ذلك ، فإن المسرح المعاصر وهو يدين هذه الأنواع من الدرامات والمسرحيات ، فإنه مدين له . لأنه يعطى الفرصة بعروضه المسكينة للجماهير لتفرق بين السمين والغث ، بين العقل والشطط ، وبين الدراسة العلمية والتجربة السريعة ، بين الاحتراف والهواية وما أعظم الفرق بينهما .

* * *

(١) مسرح النو NOE هو مسرح الميلودراما اليابانية . هو أحد أنواع المسرحية القومية فى اليابان . ومعنى كلمة (نو) بالإنجليزية CAPACITY أى مسرح الطاقة أو القدرة العقلية .. بمعنى مسرح السعة والاستيعاب . ومسرحيات النو إحدى روافد الفروسية اليابانية فى القرنين ١٤، ١٥ ميلادى .

وفى المســـرح المعاصـــر ، تطالعنا مسارح الجراجات ومسارح المقاهى فى محاولات لكسب الجماهير فى أماكن تواجدها . ومع أن هذه المسارح لا تقدم جديداً ، كما أنها لم تُخلّف شيئاً يفيد الحركـــة المسرحيـــة المحلية أو العالمية ، فإن الاستثناء الجيد هو المد الدرامى الذى حققته فرقة قهوة (لامامّـــا) LA MAMMA المســـرحية فى نـــيويورك سواء على مستوى التمثيل المؤثر أو على مستوى جودة العروض بما لم تُحققه فرق مسرح لينكولن الشهيرة LINCOLN THEATRE . أو مسارح برودواى ذات الصبغة التجارية البغيضة .

إن مثل هذه النوعيات ــ فى المسرح المعاصر ــ لا تبحث فى وظيفة المسرح . إن كل همها وهمومها تكمن فى صعود بلا أساس . نجاح قائم على الصفقة وشباك التذاكر . تغيير النصوص يومياً بحســـب الهوايـــة الذاتية ، وقدرة خبيثة على دغدغة غرائز الجماهير ، واصطياد للنكات والهجاء والمواقـــف الرخيصة . وبكل هذه الأساليب السلبية فى الضحك الساذج والترفيه الرخيص يفقد المســـرح منطقه ، كما تفقد هذه الأنواع كثيراً من وظائف المسرح ، وتبتعد عن متطلبات العصر وعن حاجات الإنسان .

لكـــن هل مات المسرح ؟ كلا . إن هذا المسرح الشامل وغيره يعتمد على جماهير ساذجة ، وعلى الأثرياء الماديين من فقراء العقل ، وعلى النسبة العالية من الأميين فى دول العالم الثالث . وهو فى اعـــتماده علـــيهم يعتمد ــ لترويج بضاعته وليس ثقافته ــ على دعايته الملّونة البراقة ، وعلى الإعـــلان عـــن نجـــوم لهم شهرة مسرحية قليلة . كما يعتمد على مريديه فى الصحافة التافهة من أصحاب الألسنة الصحفية ، وعلى (الأفيشات) والإعلانات المضيئة المبالغ فيها ، والتى لا نجد لها مثيلاً فى المسارح الوطنية أو القومية الجادة أو مسارح الجيب التجريبية . وطبيعى بعد ذلك أن تمتد جذوره الفاسدة وأن يعيش طويلاً فى حركة المسرح المعاصر وعلى حد تعبير الدكتور سيكاى جيرج SZÉKELY GYÖRGY " مســـرح لا يستحى من نفسه " [1] . ومع كل ما تقدم فهو مسرح قائم وموجود ، لكن تأثيره سلبى لا محالة .

إن من أولى وظائف المسرح أن يعطى هذا الصرح الثقافى المؤثرات الحقيقية النافعة التى تتوق

1. LENGYEL GYÖRGY
A SZINHÁZ MA. GONDOLAT , 1970 , P. 19 .

إليها الجماهير العامة . وهو لتحقيق هذه الوظيفة على أعلى مستوىً ، فإنه يحدد نقطة البداية فى المسرح ، وفى الريبرتوار المسرحى ، وفى الدراماتورجيا ، وفى التقنيات المستعملة . وهى علامات لا تقبل الشك أو التنازلات أو الاسترخاء أو الاستثناء . فإذا ما حدث شرخ أو انحراف أو تخبط فإن ذلك يُسبب سقطة أو فجوة فى منظور المسرح ، رغم تواجد الرابطة أو العلاقة بين المسرح الساقط والمجتمع .. وهذه هى المشكلة .

فى الماضى القريب منذ عقدين (١٩٨٠ م) كانت الندوات المسرحية تحتل جانباً مبشراً بالامتداد الثقافى المسرحى أمام الجماهير . لم يكن الحال ساعتها يخص المسرح المصرى وحده . بل كانت المسارح الأوروبية تأخذ نفس المسار والاهتمام الفلسفى والنظرى نفسه بالنسبة لجماهيرها هى الأخرى . لكن .. هل نجد هذه الظاهرة الثقافية الصحية أثراً فى حياة المسرح المعاصر ؟

طبيعى أن تكون الإجابة (لا) ، إذن ما هى الأسباب يا تُرى ؟ لقد غيّرت العروض الاستعراضية الموسيقية وعروض الدرامات الموسيقية والأوبريت من هذا التقليد الثقافى القريب الذى لف الحياة المسرحية أكثر من عقدين من الزمان . كثرت العروض الموسيقية ، وانتشرت المهرجانات الموسيقية حاملة التناقضات فى الموسيقى المتأرجحة ROCK – MUSIC ، وموسيقى البوب POP كمظهر من مظاهر رمزية النجاح ، حققتها وساعدت على نشرها جماهيرياً وسائل الإعلام المعاصرة (الراديو ، التليفزيون ، المحطات الفضائية ، الشريط ، الفيديو) . مع أن موسيقى الروك ليست شكلاً موسيقياً بقدر ما هى أحد الأشكال الحياتية فى العصر الحديث [1] .

ـ وظائف المسرح المعاصر

نفترض سؤالين اثنين لا ثالث لهما :

١ ـ كيف يجب أن تكون وظيفة المسرح المعاصر ؟

٢ ـ ما هى الوسائل المتاحة للمسرح المعاصر للوصول إلى أهدافه فى العصر الحديث ؟

كان السؤالان على الدوام الشغل الشاغل للباحثين عن رقى المسرح وتطوره . لكن السؤالين اليوم ــ وسط تطورات العصر ــ يفرضان إجابات جديدة ، وحلولاً ذات طابع خاص

(١) فى النصف الثانى من القرن العشرين بعد الحرب العالمية الثانية انتشرت هذه الموسيقى فى أمريكا وانجلترا على وجه الخصوص . ثم انتقلت هذه الموجه فى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن نفسه إلى دول العالم الثالث (البرازيل . جامايكا . غينيا وزائير) .

غير الإجابات والحلول التى جرت فى عصور سابقة . ومن هنا تأتى أهمية السؤالين .

من السهولة اليوم أن نذكر أن قواعد أرسطو أو أشكال مسرح الشرق الأقصى لا تناسب جرعات أو أشكال أو تنظيرات المسرح المعاصر ونظرياته العصرية . لكن ، ومن الحقيقة الموضوعية أن نذكر كذلك أن هذا التغيير الجرئ والمستمر فى أماكن العروض المسرحية ، خروجاً على المبنى المــألوف العتيق (مسرح العلبة الإيطالى) ، واجتياز أسوار وأماكن كان من المستحيل التفكير فى عــرض مسرحيات عليها ، كما فى مسارح القهوة والجراج وأمام الكنائس والكاتدرائية (مسرح سالســبورج بالنمسا) . كل هذه التبديلات فى المكان المسرحى جعلت النظرة إلى المسرح نظرة مغايرة متباينة عن نفس النظرة فى الماضى البعيد والقريب .. الأمر الذى يعطى لمسرح اليوم المعاصر مهام جمالية مختلفة تمام الاختلاف عن مهمات الجماليات فى مسرح الماضى .

فإذا ما اقتنعنا أو أقنعنا أنفسنا بقبول هذه التجديدات ، أدركنا فى فهم وبساطة أسباب هذه الأصــوات العالـــية من حولنا ــ وكلها تُنبئ عن خطوات التمرد وعدم قبول الحال ، بغية التغيير الكامل والسريع والشاذ والغريب . وحيث تحلُّ كل هذه العناصر محل الإثبات والبرهان والبيانات الرسمية للأهداف المسرحية **MANIFESTS** ، وكذا القواعد والقوانين وآداب المسرح وتقاليده . ونلحظ هذا التمرد فى الدراما والمسرحية بالخلط فى الأنواع الأدبية والفنية ، والأنواع غير الأدبية ، بـــل وغـــير الفنـــية كذلك . وهذا الخلط بدوره يقدم لنا جماليات غريبة علينا . ومع ذلك فهذه الجماليات فى حاجة إلى دراسات متأنية قبل أن نقول فيها كلمتنا فى عصر العلوم والتكنولوجيا .

لنُعد إلى السؤال الأول ..

كيف يجب أن تكون وظيفة المسرح فى العصر الآنى ؟

ناقش هذا السؤال عديد من الدراميين والمخرجين المعاصرين . وقد انحصرت نتائج المناقشات فى ثلاث وظائف اتفقوا على أنها هى الوظائف الأمثل للمسرح المعاصر .

١ ـ الوظيفة الأولى .

يؤيد بعض المسرحيـــين والـــدراميين أن تكون مهمة المسرح مهمة تربوية ثقافية . تستعيد التاريخ والماضى فى الثقافة والفكر والتراث المسرحى مهما كان لونه وهويته . ويصبح المسرح ــ وفـــق هذه الوظيفة ــ مؤسسة مستقبلية تبنى الرجال والشعوب ، وتُكرّس الأخلاق للمجتمعات

لتضــع أمــام الأجــيال القادمة حصيلة تجارب الفن والخبرة والتطور ، عارضةً الجانب البطولى للشخصــيات الوطنــية والقومية محلية وعالمية وإنسانية . بمعنى أن يكون المسرح اليوم ــ إن جاز التعبير ــ (مسرح كلاسيعصرى) يجمع بين قواعد وأسس الكلاسيكية ورصانتها ، وبين موضات وأشكال العصرية فكراً وتقنية وإشعاعاً .

٢ ـ وفي الوظيفة الثانية .

يلجأ مسرحيون آخرون ــ وهُم قلة ــ إلى اعتبار المسرح المعاصر ــ وفق مظاهر العصر ــ مسرح تسلية وترفيه . لكن الترفيه فى نظرهم ترفيه مُقنن ، لا يجب أن يكون ترفيهاً مطلقاً تضطرب فــيه الأمــور لتخرج على عواهنها وفق الظروف والأحوال أو حسب مقتضيات الحال . إنهم ــ ولحُسن الحظ ــ يربطون هذا النوع الثانى من المسرح بالهدف النفسى . بمعنى أن مسرحهم الترفيهى المقترح يمكن أن يتحول ــ أثناء التسلية والترفيه ــ إلى مصحة علاجية للروح والنفس والوجدان . وبهذا يصل المسرح ووظيفته هذه إلى حل المشكلات اليومية التى يعانى منها إنسان العصر تخفيفاً له عن آلامه ومتاعبه ومشاقه .

ومع أننى شخصياً لست من المحبذين للدعوة إلى مسرح بهذه الخصائص الوظيفية وبخاصة فى مسارح الوطن العربى ، الذى سرعان ما يسرح فكره تجاه الكوميديا المسلية والترفيه اللذيذ المريح حتى يتخدر عقل المتفرج . وساعتها لا يستطيع أن يتبين علاج النفس أو الروح . وفى رأيى أن هذا نوع يوتوبى من المسارح لا يمكن لجماهير غير واقية الفكر أن تستوعبه . ذلك لأن استيعابه وتحقيقه يقتضى نوعاً جاداً من الالتزام ودرجة عالية من الانضباط فى المهنة المسرحية ، وضميراً وثّاباً للحق ، وثقافة عالية ووعياً شديد الحساسية ، ثم عقلاً راجحاً يحكم بالعدل والميزان الأخلاقى الدقيق . فهل جماهير العالم الثالث على هذا القدر من المستوى المطلوب ؟

٣ ـ الوظيفة الثالثة .

ويخــرج علينا دراميون ونظريون مسرحيون بوظيفة ثالثة لمسارح العصر الذى نعيش على ظهرانــيه . وهى الوظيفة الأخلاقية لمسرح أخلاقى عصرى . وهى فكرة قديمة جديدة تعود بنا إلى مســرح المدرســة الأخلاقيــة عنــد الألمانــى فردريك شيللر FRIEDRICH SCHILLER (١٠ / ١١ / ١٧٥٩ ــ ٩ / ٥ / ١٨٠٥) . وهو شكل أخلاقى ملأ الحياة المسرحية القصــيرة

للشاعر الألمانى معاصر جوته وجاره فى مدينة فايمر WEIMER . هذه الأخلاقيات التى تنتصر فى نهايـات دراماتـه تُتوجها مقولته الشهيرة فى محاضراته والتى تعلن أن (المسرح مؤسسة أخلاقية) DIE SCHAUBÜHNE ALS EINE MORALISCHE BETRACHTET ونـلاحظ تشابهها فى الفكر المسرحى بين الصديقين جوته وشيللر حين نعود إلى تعبير جوته الشهير (المسرح مؤسسة ثقافية) . ووجهة نظر الوظيفة الثالثة تكرر وجهة نظر شيللر ، والتى تعنى أن المسرح يجب أن يكـون فى خدمة الأخلاق والسلوك الإنسانى ، يُربى الجماهير ، ويقف فى مواجهة كل أشكال الترفـيه العصـرى . وهـنا نجد أمام العصر الحديث ثلاثة طرق واضحة المعالم ، مختلفة التصميم والتفكير والتنفيذ فى الحياة المسرحية .

١ ـــ مسرح التربية والتثقيف .. فى الوظيفة الأولى .

٢ ـــ مسرح الترفيه والتسلية العاقلة .. فى الوظيفة الثانية .

٣ ـــ مسرح الأخلاقيات .. فى الوظيفة الثالثة .

والآن .. هل تظهر وجهات النظر هذه كل منها على حدة ؟

إنمـا أحياناً ما تظهر كخطوط عريضة منفصلة عن بعضها البعض ، وأحياناً ما تتداخل هذه الخصـائص الـوظيفية مع بعضها البعض أيضاً . وساعتها يصعب تحديد هوية المسرح أو التيار الوظيفى . ونحسب الخلط وظيفة رابعة فى أغلب الأحيان .

لكن مما لا شك فيه أن هذه النوعيات من الوظائف تتصارع وتتنازع . الدليل على ذلك أن أنصار الوظيفة الثالثة (مسرح الأخلاقيات) ورغم الصراع الأيديولوجى مع النوعين الآخرين ، إلا أنهم يقبلون اتجاه مسرح التربية والتثقيف (فى الوظيفة الأولى) . بل ويتّحدون معه فى نقاط كثيرة . قـد يخـتلفون معه فى إقرار الريبرتوار المسرحى ، لكنهم يعملون ـــ تقريباً ـــ من أجل هدف أو أهـداف قريبة من بعضها البعض . ومع ذلك فإن الجماليات عند كل منهما تكون فى أشد حالات التـنافر والتضارب ، لأن جماهير مسرح الأخلاقيات تستنهض الهمم وتُعلى من مواقف الشجاعة والتضـحية ، فى الوقـت الذى تهتم فيه جماهير مسرح التربية والتثقيف بمستقبل الأسرة والتعاون الإجتماعى ، وغير ذلك من أهداف لا يضعها مسرح الأخلاقيات ضمن وظائف مسرحه .

ففي هذا التخصيص في الوظائف الفنية لا يمكن لشئ أن يحدث بالصدفة . فبرتولت برخت الـــذى جاهد من أجل مسرح أيديولوجى جاد ، وربط دراماته وأهدافها وكذا مضامينها الدرامية بالسياســـة فى عصـــره كتابةً درامية وإخراجاً مسرحياً ، لا يمكن تصنيف مسرحه إلا داخل دائرة واحـــدة ، هى دائرة التربية والتثقيف .. أى تربية الجماهير على نموذج جديد من الحياة . ومع أن منهجه الدرامى الثابت فى كتابه المعنون (الأورجانون الصغير)

KLEINES ORGANON FÜR DAS THEATER

عام ١٩٤٩ يقترح التسلية والترفيه فى بابه الثالث كواحد من واجبات المسرح الأصيلة . إلا أن برخت كان يهدف فى كتابه الصغير إلى الجمع بين أيديولوجيته المعروفـــة وبـــين الضحك والتسلية ، أو مزج كل منهما بالأخرى .

وإذن ، فهـــل نستطيع أن نتقبل مثل هذا المزج ؟ بين الثقافة الإنسانية التى تشع رحمة على الفقراء وترفع الحق إلى عنان السماء بتغيير الشخصيات البرختية من حالة السكون إلى حالة الحركة والتمرد ، لتقلب معايير (القاعدة والاستثناء) و(تُغيّر) فى النهاية من إنسان العصر ؟

مـــن أجـــل هذه المعادلة الصعبة لجأ برخت إلى خلط النوعين الدراميين أو لنقل الوظيفتين المسرحيتين (التربية والتثقيف + الترفيه والتسلية العاقلة) بفعلٍ من التكثيف الدرامى ، وفى حرص شديد على حساسية تضارب عناصر كل منهما . مكّنه من النجاح عن طريق إكسير (الدياليكتيك) والجدل ، إضافة إلى احتضان أساسى فلسفى لفكر النظرية الماركسية (المادية الجـــدلية) . هـــذا الأساس الذى يبشر بأن المجتمع البشرى يتطور بسلسلة من المتناقضات . فالمجتمع الرأسمالى يُحدث نقيضـــه المجتمع البروليتارى ، وهذا الحدوث يُفضى بدوره إلى تقويض المجتمع الرأسمالى ذاته . على هذه الصورة السياسية الجدلية جمع برخت الشئ ونقيضه فى فن كتابة الدراما البرختية . وإذا كانت النظرية الماركسية قد انهارت الآن ، فإن درامات برخت لا تزال باقية فى العالم أجمع .

* * *

من الطبيعى بعد ذلك أن نقول إن مسرحاً جاداً بحكم صفاته التربوية والثقافية لا يمكن قبوله أو التأثر به جماهيرياً ، إذا ما كان جامداً مُضجراً مُملاً . كما يصبح من الطبيعى كذلك مرة أخرى ألاّ نقـــبـــل مسرحـــاً ترفيهياً يحمل عناصر الرداءة السفلى والدرجات الأدنى والمنزلة الوضيعة فى

التفكير . فلا الحقوق المقصورة (المقصورية) EXCLUSIVITY فى التربية والتثقيف أمر مرغوب فـيها ، ولا الاختيارية التى تعيش على الحياة الطفيلية مطلوبة فى مسرح الترفيه والتسلية العاقلة . لماذا نُصدر هذه الأحكام ؟

لأن البحوث المسرحية فى العصر الحديث ـ وأقصد بحوث التجريب فى نظريات المسرح ـ قـد كشـفت عـن أنـه بينما يظهر التأثير الترفيهى سريعاً ليحل مشكلات المسرحية الترفيهية ومسـرحيات المسلاة ويغرق الجماهير فى الضحكات تلو الضحكات ، فإن التحليل لذلك التأثير السـريع يكون لحظياً ووقتياً . يحدث التأثير الترفيهى ويمر وينتهى بين لحظة عين وانتباهتها . وإذن فـلا يـبقى منه شئ فى باطن المتفرج أو وجدانه . هذا بينما نجد نقيضاً عند مسار التأثير فى الحالة الثانية .. حالة درامات مسـرح التربية والتثقيف ، وفيه تصل أفكار الدراما إلى شكل من أشكال (النحت) إلى أسفل وإلى الأغوار ، والغوص فى متاهات النفس البشرية متخذة وظيفة النقش على المعـادن أو الرخام لبقى التأثير طويلاً حتى بعد انتهاء العرض المسرحى ونزول ستار الختام ، هذا النوع من التأثير هو أغلى الأنواع ، لأنه يظل مع المشاهد أحياناً كثيرة طوال عمره ، فيحس حقيقةً أنه استفاد من هذه المؤسسة الثقافية .

* * *

إن الحرب واختلاف الآراء الأوروبية والآسيوية لا تزال دائرة حول ماهية المسرح المعاصر ووظائفـه . وهى اختلافات نلاحظها فى الدوريات والمجلات المسرحية المتخصصة التى تفيض بآراء الـنقاد والدرامين والمسرحيين فى المسارح الأوروبية الغربية والأمريكية . لقد اشتد تيار التغيير فى العقـود الـثلاثة الأخيرة من القرن العشرين . وتكررت الدعوة إلى البحث عن أشكال جديدة للمسـرح المعاصر تتناسب وتُرضى الطبقات الاجتماعية الجديدة التى تكونت فى العمود الفقرى للمجتمعات . فالتطور الصناعى ، فالعلمى ، فالتكنولوجى ، والفضاء ، ووسائل الاتصال ، كـل هذا الجديد فى الحياة العالمية وحياة الاقليميات قد فرض على المسرح هنا وهناك متطلبات جديدة لم تكن فى الحسبان ، تقوده بالضرورة إلى البحث عن طريق وجماليات مبتكرة ليُرضى بها الجماهير . والمسرح الحى LIVING THEATRE واحد من اتجاهات المسرح المعاصر . لنقرأ معاً ما ذكره

مـــديره الفـــنى جوليان بلك JULIAN BECK في تشخيصه لحالة المسرح العصرى " إن مسارح برودواى ومسارح أخرى على شاكلتها سوف تختفى من الساحة لأنها تخدم شكلاً من أشكال الحياة لا يمكـــن احـــتماله . إنها مسارح غريبة تزيد ــ عن طريق الخط الأخلاقى والنفسى ــ وتُخدر ، وتدهـــده ــ بالترفيه الحامل لعناصر الدغدغة ــ المشاهد والمتفرج المُجهد بمتاعب الحياة ، والمُثقل بتوافه الأشياء المعاصرة من حوله . إنها ــ أى المسارح ــ وبطريقة فظيعة تُبعد ناظريه عن الحياة . ولذلك فهى مسارح ضد الثورة . إنها تشجعه على شئ لا يجب أن يعيش الإنسان من أجله " [١] .

ونستشـــف مـــن المعلومـــة التى ننقلها فى أمانة أن مسرحاً أو مسارح عصرية بهذه النوعية الفكرية الرماديـــة الســـرمدية تعمل ضد التطور الإنسانى المعاصر ، فى الوقت الذى وصلت فيه التكنولوجيا الحديثة والحاسب الآلى (الكمبيوتر) COMPUTER إلى أعلى الدرجات فى خدمة إنســـان العصر . إن العرض المسرحى المسمى (جنة عدن اليوم) أحد عروض المسرح الحى يغلق أبـــــواب المعرفة الإنسانية ، ويُقدم صورة مخزية مخجلة عن المستقبل ولا يصل إلا إلى تأثير فاسد مفسد ، لأنه ليس باستطاعته التأثير بغير ذلك . ولماذا ؟ لأنه لا يقدم شيئاً ، ولا حتى شريحة واحدة من حياة العصر ، ولذلك فهو بعيد عن المسرح كما هو بعيد عن (الحقيقة) تماماً .

* * *

٢ ــ أما السؤال الثانى الذى طرحناه قبلاً . والذى يتضمن ماهية الوسائل المتاحة للمسرح المعاصر للوصول إلى أهدافه فى العصر الحديث . فهل لنا أن نقترب معاً تجاه البحث والتحليل ؟

لنعـــترفْ منذ البداية بأن العلاقة بين الأدب والمسرح فى العقود القليلة الأخيرة قد تغيرت جذريـــاً . فالمـــبدعون المســـرحيون قد أحسّوا بأن الآداب الدرامية ليست بمستطيعة تماماً أن تُعبر بالكلمة الدرامية أو الحوار عما يعتمل فى قلوبهم وفى إمكانياتهم من واجبات تجاه المسرح المعاصر . وبأن الأدب الدرامى قاصر ــ فى كثير من الأحوال ــ عن ترجمة كل أفكارهم المسرحية والتياترالية الـــتى تكاد عقولهم تنفجر بها فى العصر الحديث . ولعل واجبات ومهمات المخرج المعاصر بكل ما فيها وما تحمله من عبقرية وتشكيل فنى وألوان وتونات وصور ، هى السبب فى حالة عدم الرضـــا

---

1. LENGYEL GYÖRGY
A SZINHÁZ MA , P. 24 مصدر سبق ذكره

هذه عن الدراما والدراميين . إن المخرج الحديث ـــ وسط تقنيات العصر التى لا تخفى على أحد ـــ يريد ، ويتوق إلى تأكيد نفسه وذاته ، وفكره الفنى وألمعياته ، بلا نسيج درامى يتبعه أو يُوجهه أو يضع له الحدود والعراقيل . فوجهة النظر الإخراجية الحديثة هذه ترى أن العرض المسرحى يجب أن يخـــرج من فِيها (من فمها) وحده وبالطعم وبالمذاق المناسبين لفن الإخراج وحده . والمخرجون المعاصرون يصرون على أن تكون نظريات إخراجهم هى اللسان المعبر وحده ودون غيره ، عن كل ما يدور فى عجلة العرض المسرحى . حتى يُبدعون شكلاً وعرضاً تياترالياً رائعاً وساحراً من عناصر العرض ذاته . وحتى لو تسلم الممثل نصاً من كاتب الدراما ـــ وهو عادة ما يتسلم ـــ فإن ذلك لا يعنى نهاية المطاف . لأن الممثل نفسه ـــ كأداة عصرية حية ـــ مُطالب بأن يبنى ويُشيد فوق الأساس الدرامى بناءً شامخاً صعباً له مراحله ومتطلباته ، ثم تأثيراته فى النهاية .

يحلل المخرجون المعاصرون هذا الموقف الجديد والمعاصر فى حياة المهنة المسرحية ، مُعلنين أن المؤلـــف المســـرحى لا يعطى ، ولا يجب ألا يعطى أكثر من الفكر والفكرة . وهذا الفكر أو هذه الفكـــرة لا تســـتطيع وحدها أن تشق طريقها إلى العرض المسرحى دون معاونة أو تأييد ، ودون تكملـــة هامة وضرورية ، وهى خشبة المسرح .. الخشبة بديناميكيتها المعروفة عبر السنين قديماً ، والمختومة الممهورة بطابع وخاتم العصر الحديث . وإذن تبقى صورة التحقق الفعلى معلقة فى كثير مـــن الأحـــوال والمواقف . لأن التأثير الفعلى والحقيقى فى حالة المسرح المعاصر لا يصبح مرتبطاً ارتباطاً كلياً بتتبع الحوار (رغم أن الحوار نفسه هو عامل من عوامل الإطراد المسرحى) لكنه يصير فى حاجة إلى (شكل أو نموذج مسرحى عصرى جديد) يرتبط عضوياً بالتفسير الدرامى الأخاذ . وهـــذا الشكل من الضرورى أن يكون معبراً عن المرئى الحى والمعاصر المُحمّل بكل قُوى الظهور والإعلان . شكل أو نموذج على هذه الصورة العصرية لم يعترض تاريخ المسرح أو تاريخ الآداب المسرحية منذ أن عرفنا المسرح . وهو ما معناه سقوط تعاليم ودراماتورجيا القديم ، التى لم تكن من وظائفها ما لوظائف المسرح اليوم .

فإذا ما أضفتُ إلى جانب الدراماتوجيا المعاصرة حقيقة جلية ، هى موقف المخرج المسرحى المعاصر الذى يمثل مستقبل المسرح الحديث فلسفة وسياسة واجتماعاً وتربية وعلم نفس وجماليات ، فـــإن صـــوت المخرج هنا يصبح أعز الأصوات وأغلاها فى العصر الحديث . وأستثنى من هؤلاء

العبـاقرة العصريين ، المخرجين التقليديين فى المسارح الخاصة وما شابهها . هذا النوع من مخرجى العصـر يقدمـون التطبيق والتجريب فى اعتماد على نقاء النظرية وأصالة الفكر ووضوح المفهوم وتميزه ، وهم الأمل فى مستقبل المسرح . فهم يتعاملون مع المسرح ككيميائيين يضيفون ويحددون المقاديـر العقلـية والنفسية بين الكلمة فى الدراما والتياترالية فى المسرح . ولأن ازدياد المقادير أو نقصانها يقلب الأمور رأساً على عقب ، فإن المسرح العصرى فى أشد الحاجة إلى مخرج يمسك بقيادة الأمور حازماً لا ليستبد بهذه الأمور ، ولكـن لـيُوحّد المـرئيات فى انسجام وتناغم ، وليعرض العرض المسرحى فى الإطار العصرى ، وليقدم أمامنا وأمام المشاهدين مشاهد لا تحيد عن العصرية التى يُحزّم بها العرض المسرحى ، وليحقق عبر التقنيـة الصنـاعية والخدع وآلاف مصادر النور وعاكسـاته وأجهزة الصوت ، هذه العلاقة الرائعة التى تبعث تأثيراً لا خلاف على فهْم مكنوناته وأهدافـه . إن المخـرج العصرى ووسط عناصر عصريته يرى الكل والجزئيات ، الواضح منها والمختفى ، البسيط منها والمركّب المعقد ، وكأنه يتعامل مع كل ألوان قوس قزح فى صورة واحدة متحدة الألوان والتشكيلات .

الفصل السادس

تأثير مدرسة والتركير النقدية
على المسرح الأمريكى

والـــتر كـــير WALTER KERR هو الناقد الفنى الأول لجريدة (هيرالـــد تريبيـــون) HERALD TRIBUNE الأمريكية . له أبحاث وكتب عديدة فى مجـــال الدرامـــا ، وآلاف من مقالات النقد المسرحى المعاصر لها من الشعبية رنين ودوىٌ قلّ أن داناه فيها ناقد معاصر آخر ، مما جعلـــه يستحق لقب الناقد الأمريكى الشعبى عن ثقة وجدارة . وهو كناقد يتمتع بعين نفاذة على الفـــن المســـرحى ، ورأى سديد لا يحيد ولا يميل ، الأمر الذى جعله يدخل إلى معارك أدبية وفنية عديدة فى بلده الولايات المتحدة الأمريكية مُلقياً بنفسه فى خضم هذه المعارك من أجل إصلاح حال المسرح الأمريكى المعاصر .

نموذجـــه فى الأدب والمسرح وليم شيكسبير . لذلك يعتبره نقاد الغرب من النقاد الرجعيين الملتزمين بالرأى والنظرة . ورغم ذلك فإن رؤية كير تتقابل مع ما يهم الجماهير العريضة وما يشغل بالهـــا فى أمريكا . دخل صراعاً حاداً مع المسرحيات التجارية الأمريكية استغرق نقاشات حادة مع جماعة أوف برودواى OFF - BROADWAY واتجاهها المسرحى الخاص [1] .

وكير فى تعلقه الشديد بالجماهير يقول " بأن الجماهير تستطيع بكل تأكيد أن تُحلق إلى أعلا مهما كان مستوى الارتفاع الذى يُحلق فيه الكاتب الدرامى " . وهى نظرة تُفصح عن هذه العلاقة الأصيلة بينه وبين جماهير المسرح .

يعارض كير مسرح الأبسيرد ، ولا يكتفى بنعته بالمسرح الرجعى ، بل هو يرى فيه الرجعية ذاتهـــا . عـــلى اعتبار أن المجتمع الذى يعرضه هذا المسرح مجتمع مهزوز مضطرب غير ثابت وغير مستقر وبلا حدود . وفى اختصار فهو مسرح يسير بلا نظام يحكمه . كما نجد نفس معارضة كير تمـــتد إلى مسرح فرانز كافكا ومسرح جويس والدرامات التى أُعدت عن قصصهم . وهو يتجاوز المعارضـــة إلى الهجوم . ومقاله بعنوان (موسم برودواى المسرحى غير الموجود) ملئ بالتوجيهات والنصـــائح الفنـــية الـــتى تنقد وتُعرّى فى هجوم قاتل المسرح الأمريكى المعاصر ، وتنقد مناهجه وسياسته . بل إن هذا الهجوم ليمتد إلى حد إهانة خطة الثقافة الأمريكية ذاتها .

---

(١) من مسارح أوف برودواى OFF - BROADWAY

أ - مسرح فونكس PHOENIX وهو المسرح الكبير ويسع ١١٥٠ متفرجاً

ب - مسرح إيرفنج ميدمان ERVING MAIDMAN تأسس عام ١٩٥٩ ويسع ١٩٩ متفرجاً

جـ - المسرح الحى LIVING THEATRE وهو مسرح الريبرتوار لجماعة أوف برودواى .

يُشرّح كير المسرحيات الأمريكية مشيراً إلى امتلائها بشخصيات من الشواذ . ويعيب على كُتاب الدراما أنهم ينظرون إلى الإنسان وكأنه غارق وسط انحدار يجتاح حياته . وهو لا يرى كاتباً واحداً لديه الوقت لكى يخرج فاراً أو ينعتق من هذا الحصار الفكرى الأمريكى ، بغية محاولة تقديم شخصيات أعلى قيمة وأعظم نفعاً وأغلى صفة ، بما يعيد الشخصية الأمريكية للظهور وسط خطوط درامية نافعة لمجتمعها وللناس وللعلاقات العامة .

من الطبيعى أن مجتمع الولايات المتحدة الأمريكية ـــ مهما كان سيئاً بحسب نظرة كير ـــ فإن به من الشخصيات الجيدة والنافعة ما يمكنها أن تصبح نموذجاً يُحتذى للشخصية المسرحية النافعة ، حتى فى مدينة نيويورك معقل العنصرية . لكن لماذا هذا التجنى ؟

إننا نرى المرقف يتعلق بشئ آخر . هى النظرة الاقتصادية التى تقدم للجماهير المثير من العروض ، وتُعد لها الغريب دائماً ، حتى تأتى على ما فى جيوبها من مال لتُرضى ذوقاً شاذاً خرباً يعيش بين الطلقات والهجمات والصرخات . وعلى هذا يصبح الأمر متعلقاً بدرامات مسرحية من الدرجة الثانية أو الثالثة . مسرحيات عصبية مجنونة تحمل إيقاعاً صاخباً ، مسرحيات تعج بشخصيات بطولية ليس فيها من البطولة شئ إلا القليل والسطحى . لهذا صرخ المسرح الأمريكى والجمهور الأمريكى من ورائه ، بل وأحست الجماهير إهانات نفسها حينما قُدمت دراما (طائر الشباب الجميل) [1] التى قدمت بطلاً فارغاً جعل الجماهير تصيح كل ليلة من ليالى العرض بعبارات (نصب ، احتيال ، هراء) لغرابة موضوع الشخصية الأمريكية فى الدراما .

كيف لنا أن نناقش هذا النوع من الدرامات ؟

من وجهة نظر علم الدراما (الدراماتورجيا) نستطيع أن نسميها (مسرحيات الجنون العصبى) وهو نوع من أنواع الآداب المسرحية لا يقدم صورة جليلة أو محمودة لإنسان العصر ، كما أنه لا يوحى بشئ خيّر يمكنه أن يتولد عن جهود الإنسان وإبداعاته فى الحياة المعاصرة ، ولا تعنى هذه الحقيقة أن الأرض الأمريكية جدباء من زاوية الفكر . فرغم ظهور بعض محاولات

---

(١) A SWEET BIRD OF YOUTH دراما تينسى وليامز عرضها المسرح الأمريكى عام ١٩٥٩ بإخراج إليا كازان ELIA KAZAN وهى أكثر درامات وليامز نظرة سوداوية على غرار درامته الثانية هبوط أورفيوس ORPHEUS DESCENDING .

الإصـــلاح وارتفاع أصوات قليلة نادت ــ ولا تزال تنادى ــ بالخروج عن هذا اللون من الدرامات وتجاوزه إلى ما هو أسمى وأكثر عقلانية ، إلا أن الظاهر أن كل هذه المحاولات ترتطم فى نهاية الطريق بالحقيقة المؤلمة التى لا تريد تغيير هذا التيار الفاسد . فإذا ما عُدنا إلى التعبير التقليدى بأن المسرح عاكس لمجتمعه ، فإن لنا أن نتصور أى مجتمع أمريكى نراه ونشاهده ونتعرف عليه من خلال هذه الدرامات الأمريكية المجنونة .

لكـــن .. هل يحدث الخلل فى فن المسرح وحده ؟ إذا نظرنا إلى فن الموسيقى حتى لا نتجنى عـــلى الأدب المسرحى الأمريكى فماذا نرى ونحصد ؟ إن الاستماع إلى أغنية أمريكية أو موسيقى جديـــر بأن يضع أيدينا على نفس (حالة) الضجر هذه . ولعل موسيقى الأمريكى الشهير جون كيج JOHN CAGE أكبر دليل على ما نقول .

إننا نصل إلى الاقتناع بأن المشكلة لا تكمن فى المسرح أو الموسيقى ، بل نرى القضية تكمن فى هذا الهواء الأسود الذى يتنفسه الفنانون هناك على اختلاف أنواعهم وفنونهم .

ولعل هذا التزييف الدرامى ــ إن جاز لنا تسميته هكذا ــ يُوصّل إلى تأثيرات ضارة تكمن فى الخدعة الكبرى التى نراها فى استحسان الجماهير لهذه الأنواع الدرامية المغشوشة التى تعرض لها هذه (البضاعة) الاستهلاكية الأمريكية .

من الطبيعى أن تحدث هزات وانفجارات وانتفاضات معاكسة لهذا اللون من الدراما . لكن الأمـــر يتعلق بدرامة تفضح هذه السموم التى تلبس لباس الدراما . الممثلون فى هذا النوع يقعون بالضرورة فى حبائل المدير الدرامى MANAGER وينتهى الأمر بهم إلى نقلهم إلى طبيب نفسى أو استدعائه ليسحب الفريسة كما فى ختام مسرحية تينســـى وليامـــز (عـــربة اسمـــها الرغبـــة) A STREET CAR NAMED DESIRE حين يجر الطبيب قســـرا شخصيـــة بـــلانش ديبوا BLANCHE DEBOIS إلى مستشفى الأمراض العقلية لتمضى البقية الباقية مـــن عمرها داخل أسوارها .

- ينابيع القلق

يُـــــرد كـــــير الخوف من السقوط ومن تعرّض المسرح الأمريكى للفشل إلى هذا النظام الإقتصادى المسيطر على المسرح ، وخاصة فى برودواى . الموقف المالى غير مستقر ودائم التوتر .

وهذا الإحساس بالخوف عند الفنان يجعله فاقد الثقة ، فيسير بذلك إلى عدم النجاح الفنى الكامل ، وهى حقيقة تقصم ظهر الفنون تماماً .

من الطبيعى أن لكل كاتب درامى ــ حتى فى الولايات المتحدة الأمريكية ــ وجهة نظر فنية تحمــل رؤيــة الفن ، وتحمل معها بالتالى سُموّه الذى هو أحد خصائص الفن . ولكن .. إذا تحكّم (الشــباك) أو الصفقة فإن الكاتب ينحرف وتزل قدماه عند أول الطريق . أى تحوله إلى كاتب يكتــب للمسرح وعينه على مزيد من مال شباك التذاكر . وهو ما نراه خطيراً وضياعاً للمسرح المعاصر . خاصة إذا ما مست التنازلات قضايا جوهرية فى التأليف المسرحى وفكر المسرح العصرى وواجــباته . فاهتزاز فكرة المسرح تجعل المسرح داراً مسرحية وليست مسرحاً ثقافياً أو تربوياً . درامات تحنى هاماتها أمام مشاهدين يعيشون ضمن اضطرابات نفسية واجتماعية وفنية . وهنا ينعدم التوازن ، وكذا يغيب التوافق الذى ينشأ بين الجماهير والمرافق والمواقف المسرحية .

* * *

الأعمــال الدراميــة الجيدة يمكن أن تُقبل ، كما يمكن ألا تُقبل ، هذا أمر منطقى على كل حال . لأنــه يتحــدد بتباين المنطقة والولاية ، ويتعلق بأمور عديدة أخرى مثل التربية والسياسة والتعلــيم والــثقافة وغير ذلك . لكن ما من شك أن الجيد صعب ، وأن الدرامات الجيدة صعبة التكوين والصُنع . وإذا كان من الصعب على الجمهور أن يفهم الجريمة الكبيرة الدسمة التى يقدمها لــه كاتــب الدراما ، فإن المشكلة الأمريكية المعاصرة فى أن الجمهور يجد صعوبة فى فهم الجرعة الضئيلة الهزيلة التى تقدمها له المسارح هناك . إن هذا الموقف يجعل مهمة الكاتب الأمريكى صعبة للغايــة . فهــو إما ان يجارى العقلية الجماهيرية ويُرضى المزاج النفسى والعصبى ــ والجماعى فى الوقت نفسه ــ لجماهيره التى تشاهد المسرح ، فتخسر الدراما بذلك الكثير . وإما أن ينفصل عن عقلية الجماهير رافضاً الصخب والضوضاء ، تاركاً مستوى الفكر المنخفض الهابط بعيداً بعيداً .

فى هذه الطرق والجادّات الصعبة ينصح الناقد كير الكُتاب الأمريكيين بأن ينسوا ــ وبكل سرعة ــ الجماهير وأذواقها ، وأن يحاولوا كسب ثقة الجماهير بعرض رؤية كتاباتهم فى استهداف مصــلحة الجماهير ، وبإعطاء الاحترام الحق فى الظهور على المسرح مضموناً وشكلاً . ثم بمحاولة

الخروج من هذه الأزمة بالابتعاد عن النقائص وتجاوزها إلى المحاسن . لكن .. هل يكفى ذلك الحل ؟ وهـــل ضمانات كير هذه كفيلة بأن تُعين المسرح الأمريكى على الخروج من ورطته ؟ أو تساعده على إعادة الهدوء والاستقرار إلى دراماته الحالية ؟

وبتحليل للموقف نرى ، أن النظام الذى تتبعه برودواى فى عرض مسرحياتها نظام غريب . قد تكون له محاسن لكنها أقل من المزايا بكثير . من المعروف أن المسرحية الجديدة فى أول عروض لها لا تُعرض داخل برودواى ، إلا إذا جابت الريف أولاً ومُثلت عشرات المرات . وقد يكون ذلك مـــن بـــين محاسن النظام ليضمن لعروض برودواى أعلى مستويات التمثيل والتقنية . لكن الجانب الآخـــر وهـــو المضر ، هو أن هذا النظام يحجب عن المفكرين والنقاد متابعة العروض المسرحية . ومعـــنى ذلـــك إما أن ينتقل الناقد إلى خارج حدود حى المسارح فى برودواى ليلهث وراء الفرق المسرحية حيثما انتقلت ، أو أن تفوته متعة المسرح والأدب والنقد والفن .

ثم يحدث أحياناً أن تُلغى المسرحية بعد تمثيلها فى الريف أو خارج برودواى ، فلا تُقدَّم ، أو أن يـــتغير مـــثلوها الذين يعملون فى الغالب بنظام القطعة سواء بالدور فى المسرحية أو بأجر اليوم الواحد أحياناً . وهو نظام يؤدى إلى اهتزاز قيمة العرض المسرحى نتيجة للتغيير والتبديل المستمر . هـــذا النظام يجعل المشاهد يشاهد مسرحيات ويشاهد ممثلين ، لكنه لا يشاهد مسرحاً . ومع هذا السيل الجارف من مسرحيات واردة من رحلات الريف ، يُهدى الريف إلى برودواى سنة بعد سنة عدداً من المؤلفين الجدد ، لكنهم سرعان ما يسقطون أو تسقط أعمالهم فلا نسمع عنهم شيئاً بعد تجاربهم الأولى .

ـ الموت لمسرح برودواى

المســـــرح فى برودواى وزيادة على ما ذكرنا ، يسير على النهج اليومى العادى والموسم المســـرحى العادى لأى مسرح فى العالم . غير أنه يضع لنفسه حساباً عسيراً وخطة مُفترضة قوامها المكســـب والخســـارة . ويستميت أو يحاول المشرفون عليه الاستماتة فى التنفيذ بدقة لكل ما هو متصـــل بشئون الدخل والشباك . فى بداية كل موسم تكثر المناقشات المالية ، وتزداد الكتابة على الكمبيوتر حصراً للميزانيات والأفراد والمسرحيات والعمال . وكل ما من شأنه فَهْم مسرح يجلب جمهوراً واسعاً عريضاً . وتجد المسرحيات الجادة معارضة شديدة فى التنفيذ فى استناد المعارضين إلى

التشـــكيك الاقتصادى فى نجاح مثل هذه الأعمال أو عدم وجود الميزانية للصرف على هذا النوع من الدرامات الجادة .

على هذه الحالة .. كيف نجد مستوى عروض برودواى ؟ وماذا لو بقى الحال كما هو عليه فى صعود وتصعيد دائم للغث وفى مقابل انكماش شديد للجيد من الآداب المسرحية ؟ ثم ماذا لو زيـــدت العروض الأمريكية الموسيقية التى تستهوى الجمهور الأمريكى ويُجن بها ؟ (فى صيف عام ٢٠٠٠ وفى زيارتـــى لنيـــويورك كانت ثلاثة أرباع مسارح نيويورك وبرودواى تعرض عروضاً موسيقية واستعراضية) .

ويـــرى كـــير ـــ أن المعادل أو رد الفعل لحالة المسرح الأمريكى ـــ هو أن يرحل الأدباء والمـــثقفون ومحـــبو المســـرح وهـــواة الفن المسرحى الحقيقى إلى إحدى الغابات ليهربوا بجلودهم وأحاسيسهم من (اسطبل) التجارة بالفن . وليبقوا مع أنفسهم بعيداً عن الضجة والضجيج ، علّ ذلك يُريحهم إلى هدوء ينتقلون إليه .

تتضـــح أمـــام العين صـــورة واقعية لموت المسرح فى برودواى ، مسرح من أكبر مسارح الولايـــات المـــتحدة الأمريكية . ونلمح من الموقف هذا الشبح الهزيل الذى يرفع يديه الاثنين من خلف الستار محتضناً كل ما هو مخيف وفوضوى وصاخب فى إطار زخرفى من الصنعة . كما تتضح لـــنا صورة أكثر إشعاعاً وحرية حين نعرف أن مسارح برودواى دائمة الإضراب العام الذى قاده الممثلون فى نيويورك منذ عدة سنوات باشراف من (نقابة حماية حقوق الفنانين) من أجل المطالبة بارتفاع أجورهم وتحسين معاشاقم وزيادة مرتباقم عن زمن الإعداد والتجهيز للتدريبات المسرحية. الأمر الذى ظل معه (٢٢) مسرحاً فى برودواى معطلاً لمدة أسبوعين ، بما يعنى خسارة أكثر من مـــيون دولار ، ممـــا اضطر الحكومة فى نهاية الأمر إلى الإستجابة لمطالب الفرق والممثلين العاملين الذين حصلوا على مطالبهم غير منقوصة .

يعـــترف كـــير بأن عضد الحياة الفنية غائب عن بلاده الولايات المتحدة الأمريكية ، وبأن الدراما الأمريكية ـــ وبنص تعبيره " لا يمكن الحصول عليها فى أمريكا " . كما يرى أن الدرامات الحقيقـــية موجودة كذلك ، لكنها خارج خشبات المسارح . وبالرغم من كل المحاولات الصادقة الـــتى بذلها ويبذلها الأدباء والمفكرون والدراميون والفنانون والمثقفون المعاصرون ، إلا أن المشكلة

الأزلـــية باقية ، ومسيطرة . ونعنى بها مشكلة شباك التذاكر الذى يظهر فاغراً فاه من أجل التهام الدولار الأمريكى كالتنين الهائل الأسطورى عند الإغريق .

يُلخص كير فى مقال له بعنوان (مسرح برودواى غير الموجود) تشاؤمه الصارخ عن حالة المســـرح الأمريكى ، ويُعدد فى المقال الأسباب العامة ـــ والتافهة فى الوقت نفسه التى تحتل الجهد الكبير من التخطيط للموسم المسرحى . وهى تتضمن :

" ١ ـــ حل مشكلة الحصول على المال اللازم للموسم المسرحى .

٢ ـــ عــودة النجم أو النجمة حبيبة الجماهير إلى برودواى بعد أن ظلت خمس سنوات فى رحلات فنية خارج برودواى .

٣ ـــ العثور على مخرج يقبل العمل على إخراج المسرحية .

٤ ـــ وصـــول أحد المؤلفين من ولاية تكساس ، بشرط ألا يعطى أو يقترح إجازات نصية أكثر مما خطّه فى مؤلَّفه المسرحى .

٥ ـــ وجود درامة من تأليف الأمريكى تينسى وليامز .

٦ ـــ اشتراك بعض الممثلين من نجوم السينما ، أو حتى إعلان احتمال اشتراكهم فى العرض المسرحى .

٧ ـــ إمكانـــية الحصــــول علــى مســـرح تجــرى عليه العروض المسرحية ، مثل مسرح البرودهيرست الواسع .BROADHURST TH .

٨ ـــ العثور على مسرحية كتبها درامى أُعجب بدرامته كل من قرأها وامتلأ بها مرارة .

٩ ـــ انــتهاء الدرامـــى من كتابته المسرحية ، وضرورة إرسالها لنسخها ، حتى يمكن بدء التدريـــبات عليها على وجه السرعة ، ولو اعتباراً من يوم الاثنين بداية الأسبوع القادم ، بعد اجازة الأحد فوراً " .

عـــلى هذه الصورة الموحشة يشرح كير فن برودواى ناقلاً أحاسيسه وملاحظاته النقدية فى صدق نادر .

* * *

إننا نرى أن تأثير مدرسة والتر كير النقدية على المسرح الأمريكى تأثير له وزنه وفعاليته . إنه ينبع من المثاليات . وهو شئ مطلوب فى الموسسة الثقافية ــ المسرح . كما هى نظرة لها احترامها وتقديســـها فى عالم المسرح . خاصة بعد انحدارات كثيرة واندحارات ظالمة وضعت المسرح الجهاز الثقافى النافع جنباً إلى جنب مـــع عـــروض الاستعراض (الرفى) REVUE [1] مع عظيم الفارق بينهما .

فـــإذا ما بحثنا السمة النقدية عند كير فيما يخص الأدب الأمريكى فماذا نجد ؟ نجد عمومية وشمولية قد تبعد كثيراً عن المنطق العلمى أو المنهج مكتمل التفكير . لا شئ اليوم وسط تقدم العلم أبيضاً أبيض أو أسوداً أسود ، أو على طرفى النقيض . لقد قرّبت العلوم من المسافات والمتضادات ، وتداخلـــت هـــذا التداخـــل الدقيق الرقيق الرفيع الذى يفصل العلم وقواعده عن العلم الآخر ومـــناهجه . من هذا المنطلق البحثى أجد هجوماً فى نقد كير يصل إلى حد الشدة والقسوة أحياناً عـــلى المســـرح الأمريكى . فى زمن قريب لا تزال تنتعش فيه أحياناً أسماء دراميين كبار (تينسى وليامز ، آرثر ميللر ، إدوارد ألبى ، نيل سيمون) وغيرهم .

صحيح أن الولايات المتحدة الأمريكية عبر حياتها الأدبية المعاصرة لم تستطع أن تُنجب من يقف على قمة الهرم الدرامى معلناً عن نفسه وكاشفاً عن إبداع درامى يفيض بالأصالة والعالمية ، وعلى نفس المقياس الذى بلغه كُتابها الكبار يوجين أونيل أب المسرح الأمريكى المعاصر . لكن لا يمنع ذلك فى ظنى من وجود كُتاب معاصرين لهم من الشأن الكثير (دافيد ريب على سبيل المثال) وغيره من المجددين الذين صعدوا على خشبات المسارح الأوروبية .

لكـــن المشكلة ــ كما سبق وذكرت آنفاً ــ أن المسرح المعاصر لا يرغب كثيراً فى عرض الأعمال المسرحية الأمريكية الجادة ، وهذه هى المشكلة .

* * *

(١) الرافى REVUE عرض مسرحى يتألف من مزيج من الحوار والرقص والغناء والموسيقى . يهدف عادة إلى السخرية من الأحداث الجارية والأزياء السائدة . وهو من النوع الدرامى الخفيف الذى يقدم التسلية والمتعة فى إطار مسرحى .

الباب الثاني

اتجاهات مسرحية معاصرة



الفهـــرس



الفصل الأول

الاتجاهات المسرحية المعاصرة

شهد النصف الأول من القرن الماضى العشرين ميلاد تيارات واتجاهات فنية فى الأدب ، وفى الفن التشكيلى . ويبدو أن لتاريخ الفنى دورة ، فسرعان ما يشهد النصف الثانى من نفس القرن ميلاد اتجاهات فنية فى المسرح تُثرى الحركات المسرحية الأوروبية والعربية عبر خمسة عقود — حتى نهاية القرن الماضى — ولا تزال .

١ - فن الملصقة COLLAGE أو فـن صُنع الملصقات . صورة من الرسم التجريدى تتألف من قُصاصات صحف أو إعلانات ، أو مشاهد مسرحية من درامة واحدة ، أو من عدة درامات مختلفة بشـرط وجود موضوع واحد يربط بين المشاهد الدرامية وبعضها البعض . اتجاه مسرحى معاصر يعـرض مجموعة قطع مختلفة تُبعد الملل عن مشاهد المسرح ، وتنقله من درامة إلى درامة أخرى فى كثـير مـن الفُـرجة المسرحية المناسبة لتنقلات العصر السريعة فى كل مناحى الحياة الاجتماعية المعاصرة .

يـتوخى الاتجاه المسرحى المعاصر — فى الإخراج المسرحى — قانون الترتيب .. بمعنى ترابط تداعـى المعانى والخواطر فى المشاهد الدرامية المختارة بشكل ترابطى ASSOCITIVE ، وبشرط وجود استمرارية حدثية .. أى ارتباط الأحداث ببعضها البعض ، رغم اختلاف الدرامات التى يقوم عليها (الكولاج) فن المُلصقة . لا يقف هذا الفن عند حدود المسرح ، فقد استُعمل فى الآداب ، والموسـيقى والسـينما . وأهم عناصره هى : التركيبة التوافقية COMBINATION ، المقارنة والمقابلة CONFRONTATION ، المواد الدرامية المستعملة فى اللصق إلى جانبها بعضها البعض MATERIAL ، الأشـكال المخـتارة والصيغ FORMS ، القيم والأفكار والتصورات ومدى خضوعها ، وتضافرها مع بعضها البعض فى عملية الكولاج CONCEPTION . وعلى ما تقدم يـبدو الكولاج كبرنامج مسرحى يُقدَّم على منصة هى فى الواقع منبر PLATFORM تتقابل فيه عدة وجودات وموجودات تحمل كل منها وجوداً مختلف العناصر عن الوجود الآخر .

سـبق فن المصلقة فن المسرح بظهوره قبلـه فـى الفـن التشكيلى . بدأه بابلو بيكاسو PABLO PICASSO (١٨٨١ — ١٩٧٣) أغزر فنانى القرن العشرين إنتاجاً وأكثرهم إبداعاً عام ١٩١٢ لأول مرة عندما خلط فى رسومات لوحاته مواداً غريبة غير مألوفة فخرج عن المذهب التحليـلى التعكـيبى .. المذهب الذى تُمثل فيه الأشيـاء بمكعبـات وأشكـال هندسية أخرى

ANALYTICAL CUBISM مستبعداً التركيبة التكعيبية الـتى سيطرت على بدايات المذهب التكعيبى فى الرسم PAPIER – COLLÉ . بذل عدد غير قليل من التشكيليين الروس كثيراً من الجهـــود لنشر (الكولاج) فى أعمالهم الفنية التشكيلية ، مُبرزين الأشكال المتضادة والمتنافرة فى مـــواجهة عناصر الفكر فى الفن للحصول على (العلاقة المتوترة) STRAIND RELATION
(تاتلين ، مايا كوفسكى ، ماليفتش ، رودتشنكو)
TATLIN , MAJAKOVSZKIJ , MALEVICS , RODCSENKO

٢ ـ التجريب واحد من الاتجاهات المسرحية المعاصرة

يـــحدد قامـــوس المورد لفظة EXPERIMENT على أنها (١) تجربة ، اختبار (٢) تجريب (٣) يقوم بتجارب .

فـــإذا ما تركنا المعنى اللفظى للبحث عن المعنى العلمى للتجريب الذى يحدد ما التجريب ؟ وماهية التجريب ؟ نصل إلى أن التجريب هو حدث من الأحداث ACTION عملٌ أو فعـــل أو نشاط يؤدى إلى سلسة من أحداث غير متوقعة تشكل أثراً أدبياً أو فنياً . لكننا سرعان ما نكتشف محوريـــن يظهـــران عند كل تجريب . المحور الأول هو المادة التى تتعرض للتجريب ، وهى حقيقة ملموســـة ومعقـــدة ومتعارف عليها فى شكل أو نموذج خاص بها سبق وتكرر استعماله حتى أصبح (تقليداً) . والمحور الثانى ، وهو المادة غير المعروفة تماماً ، وهى حقيقة أيضاً لكنها غير ملموسة ولم تدخـــل أطـــوار الحـــياة بعد . وباختصار فإن التجريب هو عملية البحث فى حقيقة شئ من أجل الوصول إلى مظهر آخر ANOTHER ASPECT لنفس الحقيقة . ولا نعـــنى بالمظهر هنا الشكل الخارجى فقط ، لأن مضمون هذه الحقيقة ـــ بعد استقرار نتائج التجريب ـــ هو الأساس كشكل داخلى فى عملية التجريب ذاتها .

فـــإذا كانت التجريبية EXPERIMENTALISM تعنى الاعتماد على مبدأ التجريب فى البحـــث ، أو حتى الدعوة إلى هذا المبدأ وحتى العثور أو الوصول إلى نتيجة ما ، فإن ذلك يستتبع بالضرورة ميـــلاد مـــرحلة هامة من مراحل البحث العلمى فى العملية التجريبية ، وأعنى بها مرحلة (المحاولـــة) ATTEMPT ، عـــلى اعتبار أن المحاولات هى الخطوة البادئة وأساس كل تجريب . أوجـــــد الـــتقـــدم العلمـــى احتـــراماً لمرحلة المحاولة هذه الكثير من مراكز البحث التجريبى

EXPERIMENT STATIONS المجهزة بأدوات ووسائل التجــريب ، والمناسبــة لموضــوع التجريـــب ذاته ، للكشف عبر هذه المحاولات عن التغيرات التى تطرأ على المواد والأشكال . ولما كُـــنا نســـتهدف هنا التجريب فى المسرح فإن الورش المسرحية هى المكان الطبيعى والصالح لهذه المحـــاولات . ويكون (الإنسان) فى التجريب المسرحى هو مناط القول وصاحب الحدث ومُحرك العملية التجريبية من الألف إلى الياء .

- تشريح مصطلح (المحاولة)

تعنى المحاولة فى اتجاه التجريب السعى تجاه هدف معين . وعادة ما يكون هذه الهدف غامضاً غـــير واضح . وبدء المحاولة يعنى التحرك ناحية الخطوة الأولى فى اتجاه طريق التجريب . لكن هذه المحاولـــة لا تنشأ أو تنبثق من فراغ وإلا كانت محاولة مقضىٌ عليها بالفشل . إن أسئلة تبرز أمامنا مع لحظات التفكير الأولى فى هذه المحاولات .

لمَ المحاولة ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟ ولمن ؟ وإلى أى طريق ؟

وطبيعى أن يكون الإنسان هو المتلقى لكل هذه الأسئلة .

كمـــا تعنى المحاولة ــ بالمعنى العلمى ــ مراقبة البحث والعناصر ، وتوافر المعرفة والحنكة ، وســـير المحاولة فى رحلة عناء تقترب من نصف العبودية على حد تعبير فولتير ، ذلك لأنها تؤدى فى النهاية إلى الكشف عن شئ فى إضافات وسعة إطلاع يفيد البشرية عامة .

ثم ، هذه المحاولة التى تستخدم العقل الإنسانى تتطلب ظروفاً معملية هادئة صادقة . ومع أن المحاولـــة البحثـــية فى حـــد ذاتها هى تمرد على الاستقرار والسكون والتحجر والركود والروتينية والثـــبات فى وضعية جامدة ، إلا أنها تتطلب كذلك استقراراً نفسياً لتنظيم العمليات العقلية التى يعمـــل بها الإنسان المُجرب للوصول إلى مرحلة متقدمة هى عملية الدفع ، حيث يكون الدافع إلى المحاولـــة فى طورها المتأخر هو شق الطريق ، ولفت نظر الآخرين إلى نفسه ، أو الترويج والإعلان لشـــئ جديد ، أو الإصرار على تبّنى فكرة أو شئ . وهى مرحلة تتطلب الشجاعة والإقدام وبذْل أقصى الجهد البشرى لبلوغ الهدف أو الغاية .

إن مـــن أهم خصائص المرحلة قبل التجريب هى نوعية طريقة التفكير عند الإنسان . وقد وصـــل العلم الحديث إلى طريقتين للتفكير للكشف عن الحقائق .. الطريقة الاستسلامية ، وطريقة

التفكير العلمى المنهجى المنظم . ولما كانت الطريقة الأولى تتسم بالعشوائية فى استنادها إلى الأمثال والمقولات وتراث الأجداد ، فهى تقبل النتائج فى بُعد عن المنطق ، وتُصبح العملية السلوكية فيها غاية فى السهولة ، لأنها توفّر على الإنسان جهد التفكير وتُسلمه إلى (إيمان) هو مزيج من الحقائق والأكاذيب ، وخليط من الخرافات والأراجيف فى غير أساس من الصحة أو الواقع . ويصبح عقل الإنسان فى هذه الطريقة الاستسلامية مسلوب الإرادة ضعيف التفكير شاحبه بعد أن يصل الإنسان إلى معتقدات تنقصها الأدلة العلمية .

فــإذا ما حللنا الطريقة الثانية ، نكتشف قيامها على دعائم تجريبية محسوسة ومُوصّلــة إلى تعميمات صحيحة . وبإعادة التجربة يتأكد التعميم الصحيح وتتكشف الحقائق الجزئية .

يعــود ظهور طريقة البحث العلمى هذه إلى أبحاث عالم الرياضيات جاليليو جاليلى[1] وإلى معــاصره يوهــانز كبلر[2] الذى اكتشف خطأ أرسطو فى علم الطبيعة ، واكتشف كذلك بفضل التجريب قانون الأجسام الساقطة . وباستمرار التجربة العلمية عرفنا بعد ذلك قانون الجاذبية العام وقوانين الحركة عند السير إسحاق نيوتن . وطالما نبحث فــى التجــريبيات فلابد من الإشارة إلى (نظرية التفكير) لصاحبها عالم النفس التجريبى ج . ب . جيلفورد J. P. GUILFORD وهى النظرية التى أعادت إلى القدرات العقلية تنظيماً جديداً للوصول إلى حقيقة العوامل العقلية . وضع جيلفورد ثلاث أسس للنظرية هى :

١ ـــ نوع العمليات العقلية عند الإنسان OPERATIONS

٢ ـــ نوع المحتويات التى يعمل عليها العقل CONTENTS

٣ ـــ نتاج العمليات العقلية PRODUCTS

ـ التجريب فى المسرح

الإنسان هو مُنطلق التجريب فى المسرح . وهو طاقة محايدة يكتسب الخير أو الشر بالتطبع لا بالطبع نتيجة لما يتعرض إليه فى مجتمعه . ثم هو مكلفٌ ومسئول بعد أن وهبه الله العقل ليدرك به ، والشعور الحساس والقُوى والطاقات ليحقق بها خلافة الله علــى الأرض كــاشفــاً أسرار الحياة ،

---

(١) GALILEO GALILEI (١٥٦٤ ـ ١٦٤٢) عـالم فلكـى إيطالـى أيـد نظريـة كـوبـر نيكـــوس NICOLAUS COPERNICUS (١٤٧٣ ـ ١٥٤٣) التى تقول بأن الأرض تدور حول الشمس .

(٢) JOHANNES KEPLER (١٥٧١ ـ ١٦٣٠) عالم ألمانى . وأحد مؤسسى علم الفلك الحديث .

باعتباره قوة إيجابية فاعلة على الأرض لكى يحقق منهج الله فى الصورة الواقعية ، ليُنشئ ويُعمّر ويُغير ويُطور ، وهو مُعانٌ بعقله الذى يدفع به إلى اكتشاف الجديد وتسخيره لخدمة الحياة .

وبحسب التصور الإسلامى هو كائن واقعى بكل ما يحمله من خصائص وفاعلية وتأثير . وإنسانية الإنسان ليست معنىً مجرداً نتوجه إليه بالعبادة كما تصور لودفيج فيورباخ الألمانى LUDWIG FEUERBACH (٢٨ / ٧ / ١٨٠٤ — ١٥ / ٩ / ١٨٧٢) فى فلسفة مذهبه الوضعى ، يعرف ويحب ويريد . أو كما انتهى إليه من أن الدين عقبة فى سبيل تقدم الإنسان مادياً ومعنوياً واجتماعياً . ويزعم فيورباخ أن على الإنسان أن يتحرر من سلطة الدين . إذ بحسب هذه النظرة المجردة عنده ينتهى موقف الإنسان فى ضبط عالم الواقع بالعقل .

كما أن الإنسان ليس عقلاً مطلقاً كما اعتقد الفيلسوف المثالى الألمانى يوهان جوتليب فيشته JOHANN GUTTLIEB FICHTE (١٧٦٢ — ١٨١٤) لأن العقل المطلق ليست له كينونة واقعية ، إذ تتعارض فكرة العقل والإرادة والضمير مع فكرة الحقيقة المطلقة ABSOLUTNESS عند فيشته والتى تقول " إن العقل قرار وتصميم . وهذا العقل الذى تقوم به الذات هو تصميم من ذاتى ، لا يمكن أن يُبرهن عليه لى . بل لابد أن ينبثق من نفسى " . ولهذا يطالب فيشته بالمطلب التالى حين يقول " ضع ذاتك وكُن على وعى بها ، وارغب فى أن تكون مستقلاً بذاتك واجعل نفسك حراً . هناك يصبح كل ما هو أنت ، وكل ما تفكر فيه وما تفعله . كل هذا يصبح فى الحقيقة فعلك أنت " .

كما أن الإنسان كائن حى من خصائصه التغير والتطور والنمو . وهو بهذه الخصائص يتحول من كيان مُبسط يمهد طريق الإندماج الإيجابى إلى كيان معقد . فعملية النمو الفكرى والاجتماعى عند الإنسان عملية مستمرة على مدى حياته نتيجة احتكاكاته وتفاعله مع الآخرين من ناحية ، ومع استقباله للوسائل الإعلامية والثقافية من ناحية أخرى . وبهذه العمليات تتحدد مضامين الأخذ والعطاء . التعلّم من الحياة اكتساباً ، والعطاء بما يمليه العقل المدرك بالضمير الحى .

والإنسان على المسرح هو الشخصية المسرحية . ومعه يظل التجريب هو المحك الدقيق للعقل الحساس المفكر . بمعنى وصول هذا العقل إلى مستوى رفيع من التفكير والفهم والنضج فى بُعد عن النقل الحرفى أو التقليد أو المحاكاة .

وحينما ثار فسفولد مايرهولد V. MEYERHOLD على المسرح الروسى فى عشرينيات القرن العشرين ، عارضاً عروض الحسالط بقساليد مسرح الفن العريق ، ومجدداً لتعاليم أستاذه ستانسلافسكى، وناشراً (الباترالية) ومنهجه الآلية الحيوية BIO-MECHANICA فإنه كان يقدم تجريباً وصورة مسرحية إبتكارية لم يكن لها وجود قبلاً فى مسارح العالم .

وحينما أعاد زميله الروسى نيكولاى أكيموف N. AKIMOV تصميم الزمن المسرحى ، وألغى الاستراحات الكثيرة بين الفصول لإخضاع العرض المسرحى لروح العصر ، كان ذلك تجريباً لتصميم كان غريباً أيضاً على كل مسارح العالم أوروبية وعربية . وانتشر هذا التجريب فى بقية مسارح العالم المعاصر . مثال : مسارح أوروبا تعرض دراما هملت لشيكسبير ذات الخمسة فصول فى جزأين اثنين .. أى باستراحة واحدة كما شهدتها فى مسرح فولكس بيهن فى برلين .

كما أن استعمال الشاعر والموسيقى الألمانى ريتشارد فاجنر R. WAGNER لستارة المقدمة فى مسرح بيرويت BAYREUTH فى ألمانيا يُعتبر تجديداً من ناحية تقنية رفع الستار فى بداية العرض ونزولها فى نهايته . وخاصية ستار المقدمة هذا أنها بجانبيها الاثنين ـ اليمين واليسار ـ لا يتجه عند انفراجها كل جانب على حدة فى اتجاه كالوس المسرح فى اليمين وفى اليسار . لكن يصعد الجانبان إلى الأعلا ليظهر أول ما يظهر وسط فراغ خشبة المسرح باعتباره أهم الأهميات المتمركزة التى يجب أن تقع عليها النظرة الأولى للجماهير ،وخاصة فى الأوبرات الغنائية التى قدمها فاجنر ويقدمها اليوم أحفاده .

تعرض الباحثون المسرحيون الذين حللوا مشكلات الدراما وقضايا الوحدات الثلاث (الزمان ، المكان ، الموضوع) لتفسيرات أرسطو . ثم أدركوا حديثاً الأهمية البالغة المتطورة لستار المقدمة بموقعه الاستراتيجى بين صالة الجمهور وخشبة المسرح . وهو ستار لم يكن موجوداً منذ القدم . والستار الذى نشاهده اليوم فى أى مسرح معاصر قد مر بمراحل عدة حتى تطور إلى شكله الحالى .. انفراج إلى اليمين وانفراج إلى اليسار لكل من جزأيه . ومهما يكن من أمر المادة التى صُنع منها الستار ، فإن هناك ستاراً حديدياً آخر بين الممثل والمشاهد . والمشاهد يقول أو يشير (هنا صالة الجمهور وهنا خشبة المسرح) الصالة حيث عالم الناس والحقيقة والواقع ، والمسرح حيث عالم الإيهام والإيحاء والتمثيل وصناعة تقمص الأدوار المسرحية . إن هناك انفصالاً بين العالمين . لا أقصد

طبعاً انفصالية التأثير ، لكنها انفصالية شكلية مرئية سرعان ما تختفي إلى زوال بعد بداية العرض المسرحي .

هذا الاتجاه نحو التقدم والتطور يظهر عند فاجنر كحدث جديد مبتكر لم يسبق رؤيته أو استعماله في حياة المسرح العالمي . لكنه أثبت اتجاهاً للتطور في موضوع ستار المقدمة . إن ستار مسرح بيرويت يمثل جزءاً من تاريخ تطور هذا الستار منذ وُجد المسرح الإغريقي كأول تجريب مسرحي كامل في العالم . فإذا ما تعرضنا لبقية الأجزاء التاريخية فماذا نجد ؟

صُممت خشبة المسرح الإغريقي بلا ستار للمقدمة ، على غرار وحدة بين صالة الجمهور المدرج ومكان الأوركسترا . لم يكن هناك في المسرح القديم غير ستار واحد في خلفية خشبة المسرح يخلع خلفه الممثلون ملابسهم طوال المسرح الإغريقي . ومن حُسن الطالع أنه لم يظهر ، فمسرحيات اليونانيين القدامى بتقنية كتابتها لم تكن في حاجة إلى مثل هذا الستار .

وفي عصر النهضة لم يكن هناك ستار في مسرح وليم شيكسبير . والفرنسيون هم الذين جاءوا بتقليد هذا الستار بعد تردد وتفكير . ومع ذلك فقد كان استعمال ستار للمقدمة في (دون جوان) موليير حاجة مُلحة لتعدد أماكن المشاهد المسرحية ، بينما لم تكن هناك حاجة إلى استعماله في (عدو البشر) لموليير أيضاً على اعتبار أن المسرحية تحوى ترابطاً زمنياً ومكانياً وموضوعياً في الوحدات الثلاث .

وعلى طريق التقدم والتطور يلغى الطبيعيون ستار المقدمة بل ويحطمونه تحطيماً ، ويكتب أوجست استرندبرج **A. STRINDBERG** درامته المعروفة (مس جوليا) **FRÖKEN JULIE** عام ١٨٨٨ على هذا التصوير الطبيعي دفعة واحدة وبلا استعمال أو حاجة للستار . ويعود إلى نظام الستار بعد زوال موضة الطبيعيين .

وفي تجريب آخر

يُوجه الأمريكيون مهنة التمثيل وأهدافها للأطفال . تبدأ المدرسة العليا لفنون التمثيل في جامعة بوسطن **BOSTON** تجريباً مفيداً ، سرعان ما انتشر بعد خروجه لأول مرة في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٣٠ لتنتشر بعد ذلك مسارح الأطفال في العالم . إذ سرعان ما تألفت عدة فرق مسرحية ــ بعد التجريب الأول ــ تخصصت في تمثيل عروض الأطفال . ووفق قانون

التقدم والتطور عرفنا فى خمسينيات القرن الماضى اتجاهات مسرحية فى مسارح الأطفال ، وفى الفرق الأمريكية الرسمية ، والفرق التى تُعينها الدولة ، بل وفرق الهواة المُعانة من إدارات الولايات .

وخشبة المسرح الدوار ، التى اخترعها اليابانيون عام ١٧٦٢ م ابتكار لم يسبق لـــه مثيل فى تاريخ المسرح العالمى . كما أن عثور الألمانى كارل لوتن شلاجر K. LAUTENSCHLÄGER عـــلى نفـــس فكـــرة المســـرح الـــدوار عام ١٨٩٦ واستعمالها فى مسرح رزيدانس فى ميونيخ RESIDENZTHEATER لســـرعة تـــبديل المـــناظر المسرحية وتغييرها ، هو اتجاه نحو التطور والـــتقدم فى المســـرح ، إضافة إلى إخضاع الحياة فى المسرح لإيقاع مماثل للحياة اليومية السريعة لـــلجماهير . كمـــا نـــرى اتجاهـــاً مسرحياً معاصراً فى كل ما جاء به المخرج النمساوى ماكس راينهاردت M. REINHARDT فى النصف الأول من القرن العشرين حتى وفاته عام ١٩٤٣ م.

ثم إنشـــاء خشبة مسرح الملهى CABARET فى فينا فى وسط القارة الأوروبية ، وانتشاره بعـــد ذلـــك فى كل الدول الأوربية هو نوع آخر من الاتجاهات المسرحية التى عاصرت المسارح الغربية حتى نهايات القرن العشرين .

واســـتخدام المخرجين الأوروبيين لبدء العروض الكبيرة صيفاً أمام الآثار ، وأمام الكنائس والكاتدرائيات اتجاه مسرحى يختص بالإخراج المسرحى (مسرحاً سالسبورج بالنمسا وسجد بالمجر) دليل على انتشار هذا الاتجاه المسرحى الذى انتقل بعد ذلك إلى عاصمتى فينا فى النمسا وبودابست فى المجر .

ومـــا استخدام مئات من الماثلين على خشبات المسارح الأوروبية بدءاً من سبعينيات القرن العشرين ، لتحريكهم فى كُتل وجماعات تعكس قوة المجموعات ، ما هو إلا اتجاه مسرحى معاصر فى رحلـــة وتـــاريخ الإخـــراج المسرحى (استعمل ماكس راينهاردت أكثر من مائتى ماثل فى عرضه أوديبوس ملكاً يمثلون الشعب بهمهماته وآلامه وأمانيه) .

ويُعزى إلى المخرج الفرنسى جـــان فيلار J. VILAR فى ستينيات القرن العشرين اتجاهين مسرحيين معاصرين لم يُعرفا فى السابق .

الأول ، ابتكاره ترتيب أسماء الممثلين فى إعلانات الدعاية وفق الحروف الأبجدية .

والثانى ، إدخال نظام الدائرة التلفزيونية المغلقة فى مدخل صالة المسرح لتنقل للمتأخرين من النظارة المشاهد الأولى التى تُمثل على المسرح حتى الاستراحة الأولى . وبعدها يدخل المتأخرون إلى أماكنهم فى صالة الجمهور .

وإذا كـــان المسرح المصرى أو العربى لم يأخذ بهذين الاتجاهين حتى كتابة هذه السطور ، فلا يضير ذلك قيام الاتجاهين بل وانتشارهما فى كل المسارح الأوروبية المعاصرة .



الفصل الثانى

المسرح .. وبدايات التفكير الجمالى

وسط الحقائق المعاصرة ، هل نحن حقاً فى حاجة إلى الجمال ؟ وما الجمال ؟ هل هو شئ نراه؟ أم نُحسّه ؟ وهل هناك جماليات يختص بها المسرح ؟

يجتهد هذا الفصل ليثبت وجود العلاقة بين المسرح والجمال وليرد على الأسئلة جميعها فى اقتضاب . يشير كتاب (أبجديات الجمال) A.B.C. AESTHETICS إلى أن " علم الجمال ما هو إلا اكتشاف وإعلان القوانين الجمالية للجمال " . ومرة أخرى نعود إلى بومجارتن وإلى كتابه (الجمال) الصادر فى ألمانيا منذ مائتى عام . وفيه خصص باباً لعلم جديد فيه كثير من الفلسفة ومن المنطق وعلم الأخلاق وآداب المهن . يعترف بومجارتن — ونعترف معه نحن أيضاً — بأن العصر اليونانى القديم هو البيت الأصيل للفلسفة الأوروبية . بدليل المصطلحات العصرية للفلسفة والتى لا تزال تؤكد هذا الميلاد الأول . فقد عاد بومجارتن — فى بابه عن الجمال — إلى المصطلحات اللفظية الأولى واضعاً مصطلح AISZTHESZISZ اليونانى ومعناه الإحساس ، قوة الملاحظة OBSERVATION إلى جانب مصطلحات فى الحياة الفلسفة اليونانية مثل الميتافيزيقيا أو ما وراء الطبيعة METAPHYSIC ، الديالكتيك DIALECTIC المنطق أو الجدل ، والمنطق LOGIC وغيرها . من هذه المصطلحات نستنتج التعريف الذى يشرح الجمال بأنه (علم نظريات المعرفة الحسية) ، تماماً كما يعبر علم الأخلاق عن نظريات تعلّم التصرفات والسلوك .

كان المصطلح هو بداية الميلاد ، إلا أنه سرعان ما تغير المصطلح — والمعنى كذلك شأنه شأن المصطلحات الأخرى — إلى تعبير (الجمال) وتعليم الأشياء الجميلة . تقول نظرية علم الجمال " بأن معرفة الأحاسيس فى درجة اكتمالها ما هى إلا الجمال بعينه " . سواء خرجت بعد ذلك نظريات أو تعقيدات أخرى بشأن تفسير ماهية هذا الجمال ، كما عند الفيلسوف الألمانى هجل الذى أطلق عليه (فلسفة الجمال) على حد تعبيره . لقد وجد العلم الجديد مجالاً للبحوث فى مجال الإحساس الجمالى ، والمتعة الجمالية ، والتربية الجمالية . وهى بحوث اختصت بدراسة الظواهر فى القدرة على الملاحظة للأشياء الجميلة (الإحساس الجمالى) ثم مظاهر الفهم لهذه الأشياء بعد الاستجابة باللذة الجمالية عند المتعة من جراء التقييم أو الحكم الجمالى ، ثم بالعادات والسلوكيات

---

1. CSIBRA ISTVÁN, SZERDHELY ISTVÁN
ESZTÉTIKAI A. B. C. KOSSUTH KÖNYVKIADÓ , BUDAPEST, 1978 , P. 75

بما يظهر بين الناس من تعارف وترابط وفهم وحب عند التربية الجمالية .

أمـــا فيما يخص الفنون ، باعتبارها إبداعاً فنياً يستهدف الجمال أيضاً ، فإن هذه التعبيرات العلمية لم تستعمل بحذافيرها أو وفق مفهوماتها الواسعة هذه . لكن علم الجمال ـــ ومن واقع عدم إغفاله للقيمة الجمالية فى الفن ـــ قد تعرض أيضاً لقضايا ومشكلات استقبال أو تقّبل الفنون ، حتى أصبح من المعروف والشائع إطلاق تعبير (الجمال) بدلاً من فلسفة الجمال عنوان هجل .

يشـــير الـــبروفيســـور م . كاجان PROF. M. KAGAN أستـــاذ العلـــوم الفلسفيـــة بالجامعة الحكومية فى ليننجراد [1] فى كتابه (معرفة علم الجمال) أن لفظ الجمال فى القرن العشرين قـــد أدى إلى إضافة استعمال مصطلحات أخرى بميلاد مهام جمالية جديدة . حيث نتعرف فى أيامنا هذه على مصطلحات مثل بعث الإحساس بالجمال ، تجميل ، مقدمُ للفكـــر الجمالـــى ، معلـــم الجماليات .

فى الحالة الأولى وعند مصطلح بعث الإحساس بالجمال عندما يستقبل إنسان يعيش فى برج عالٍ وسط ظروف الماضى البغيض شيئاً من التقدمية أو الرجعية من الحقيقة أو من الوهم أو الخيال، مـــن الموضوعية أو اللاموضوعية بحيث يؤثر فيه ما يستقبله سواء بالسلب او بالإيجاب ، وحسب طبيعة الاستقبال .

وتتم فكرة بعث الإحساس بالجمال فى حالة الاستقبال الإيجابى . وليس الأمر ـــ تفسيراً ـــ بالســـهل أو الهين ، على اعتبار أن القيمة فى الجمال هى تصنيف تركيبى معقد متصل ومتضافر مع عناصر أخلاقية وسياسية وفلسفية أخرى .

وفى الحالة الثانية فى تقديم التعليم الجمالى ، فإن الأمر لا يرتبط فقط بالموضوعات ، لكنه يمتد إلى شخصـــية المعـــلم الناقل لهذه الجماليات . إذ كلما اقترب المعلم من الوسائل التربوية الحديثة والمناســـبة لـــنظريات التربـــية وعلم النفس وأصول الفلسفة الحديثة ومناهجها ، نجحت جهوده التعليمية ، والعكس بالعكس .

---

1. M. KAGAN
ISMERKEDÉS AZ ESZTÉTIKÁVAL, KÉPZÖMÜVÉSZETI
ALAP KIADÓVÁLLALATA, BUDAPEST, 1974, P.P. 12 – 13

يقـــدم د. كاجان عدة أمثلة للكشف عن المعنى العلمى والتعبيرى لمفهوم لفظة الجمال فيقول " ماذا نعنى بلفظة (جميل) ؟ أو ماذا نقصد حين نتحدث عن (الجمال) ؟. الطقس جميل اليوم ، أو .. لكن شروق الشمس جميل كذلك " . وهو يشير إلى لفظى جميل فى المثالين السابقين ، كاشفاً عن اختلاف المعنى عند كل منهما فى التعبير الجمالى . كيف ذلك ؟

الطقـــس جمـــيل الـــيوم ، يعنى أن الجو طيب أو مريح . لكن شروق الشمس جميل يفسر الاســـتثناء الذى ظهرت فيه الشمس فى ذلك اليوم (المؤلف روسى من البلاد الباردة) ، وبخاصة جمالـــيات هـــذا الشروق . ونفس الفروقات نُلخصها حين نقول عن شخص أنه مدهش أو رائع WONDERFUL فذلـــك يعنى أنه إنسان جيد الطباع ، شريف نبيل ، سريع الفهم والإدراك . فإذا ما عُدنا وقُلنا عن إنسان آخر أن له وجهاً رائعاً . فإن ذلك يعنى أن الجمال فيه يكمن فى عينيه أو أنفه أو تقاطيع وجهه فقط .

إننا نلاحظ شبهاً كبيراً بين الحسن والجمال . ورغم أنهما متشابهان إلا أنهما مع ذلك مختلفان كـــثيراً من ناحية التعبير الجمالى . بمعنى أن الرجل الرائع يمكن أن يكون قبيحاً ، والقبيح يمكن أن يكـــون شريفاً أميناً أو بحسب علمنا الجديد جميلاً فى معاملاته وتصرفاته . وهو ما يعنى علمياً بأن التقيـــيم الجمالى لإنسان أو لموضوع أو لنشاط أو لفونيمة أو لعلامة أو لأمارة تكتنفه ساعة ولحظة التقييم عوامل كثيرة متشبعة منطلقة من وجهات نظر عديدة .

فعـــند الموضـــوع أو النشـــاط نبحث مدى الفائدة ، وعند الإنسان فإننا نزن الحكم عليه بالموازين الأخلاقية . وعند التحدث عن مظاهر الطبيعة فإنه يكون نُصب أعيننا عند التقييم الجمالى الجوانب الجمالية المؤثرة فى الطبيعة من جبال وأنهار وأشجار وزهور . وفى كل هذه الحالات سنجد تعبير (جميل) يدخل كقاسم مشترك أعظم فى أغلب الأحكام التى نُصدرها .

يهتم علم الجمال (كعلم) فى الكشف عن ماهية الجمال وتوضيح مظاهره فى الموضوعات وعـــند الإنســـان وفى الطبـــيعة . وكذلك رفع النقاب عن دوره الأساسى كمادة علمية حية فى المجتمعات وبين الناس .

وكمـــا أن الحقيقة نسبية ، فإنه يمكن القول بأن الجمال نسبي هو الآخر . فاختلاف الآراء وتشعبّها بل وتضاربها فى تقييم جمالى لشجرة أو زهرة أو منظر طبيعى يؤكد هذه الحقيقة العلمية . ولكن ما تفسير هذا التضارب علمياً ؟

إنـــنا نـــرى أسبابه ، فى أن عالم الجمال الواقعى الحقيقى يظهر ويبرز فى الأحاسيس الذاتية للإنســـان الرائى ، ولا يظهر كخصائص مُدركة . وهذا الرأى الذى يطرحه الإنسان لموضوع من الموضوعات أو حول منظر طبيعى ، مُتعلق بما يُحس به ذاتياً من سعادة أو إحساس طيب تجاه شئ معين . إن الاختلافات الكثيرة والآراء المتشعبة نحو موضوع واحد إنما تكشف فى بساطة عن الذوق عند كل رأى على حدة . وهو أمر طبيعى ومعقول فى أن نرى بعضاً منا متمتعاً بذوق جميل عالٍ ، وبعضنا الآخر يحمل قليلاً من طبيعة الذوق أو هو يفتقدها على الإطلاق .

ونُحيل هذا الاختلاف فى الآراء إلى أن البعض يعيش بإحساسٍ مرهف عالى الدرجة والبعض الآخر لم تصل درجة الإحساس عنده إلى المستوى المطلوب . من هنا يبرز الفهم أو عدم الفهم عندنا جميعاً . ومن نفس المكان ، من هنا يبرز سؤال هام اهتم علم الجمال به أيما اهتمام . والسؤال هو .. هل الجمال شئ يُحس ؟ أى يُدرك بالحواس وعن طريقها ؟

أم هو شئ ذاتى شخصى فاعلى يتعلق بالفعل ؟

مشكلة حقيقية فى علم الجمال حاول ويحاول علماؤه وضعها على بساط البحث متبحرين فى طبيعة الجمال ، وفى جوهرياته الخاصة وأهمياته ، وفى تفسيرات ما وراء الحقيقة والمنفعة ، والراحة ، والمـــتعة واللذة والكمال . كمحاولة علمية للوقـــوف على النسيج الذهبى الرفيع بين كل منها فى قاموس العلم الجمالى .

بحث العلم مصدر ونشأة الجمال . ويدلنا تاريخ الفكر الجمالى على كثير من الآراء المتعارضة والمخـــتلفة فى هذا المجال . إلا أن أهم هذه الآراء العديدة يتجسد فى رأين محددين : الأول يُعزى نشوء الجمال إلى الله عز وجل ، الذى خلق العالم فجسده أحسن وأجمل تجسيد ، وسط عالم الطبيعة وعالم الإنسان وعالم الطيور والحيوان ، فى اعتزاز من الخالق للمخلوق بأنه أحسن الخلق الذى يؤقلم نفسه وسط عوالم مختلفة من حوله نتيجة زرع آلهى للوعى والعقل والإدراك فى نفس الإنسان .

والـــرأى الثانى ، هو ما تدعو إليه الجمالية الماركسية من رفض للمثالية الحسية ورفض آخر للمثالـــية الذاتـــية الفعلية ، وفى استبدالهما بالحقائق الطبيعية والاجتماعية ودورهما فى نشوء علم الجمال .

ونحـــن نذكر الاتجاهين دون أن نؤيد أحدهما على الآخر وإلا افتقدنا المنهج العلمى إلى حد كـــبير . ذلـــك لأن لكل رأى أسانيده ورؤيته وقوته العلمية والتفسيرية أيضاً . والقطع فى الأمر يستدعى بحوثاً ودراسات أخرى قد لا يكون مجالها فى الوقت الحاضر هذا المقرر .

لعـــل علم الجمال لا يتوقف فى العصر الحديث على ما قدمت له من مشكلات ، ذلك لأن جهوداً حديثة قامت لبحث وقياس تأثير الجمال على الحياة الإنسانية عامة ، ثم على حياة الإنسان الفـــرد بصفة خاصة . والدليل على عمق الجمال وتيهه أن البحث فيه لم يكل منذ أكثر من قرنين ونصف قرن من الزمان .

* * *

ما هى الحاجة إلى الجمال ؟

هـــى هذا الوازع أو الحافز الداخلى أو هى القوة الباطنية التى تدفعنا أو تُلح علينا جذبـــاً شـــديداً للانتقال إلى متحف من متاحف الفن الجميل ، أو فى اقتناء اسطوانة أو شريط موسيقى أو غـــنائى ، أو البحث عن كتاب أو مصدر من مصادر القراءة والاطلاع والمعرفة . أو الخروج من منازلنا فى عزّ الشتاء والأمطار هادرة لمشاهدة مسرحية فى المسرح .

هذه الحاجة لا تكون بطبيعة الحال حاجة جمالية خالصة . فقد تكون حاجة إلى توثيق شئ أو إلقاء الضوء على شئ آخر . وقد تكون الحاجة طبيعية . فالبحث عن شروق الشمس وغروبها أو ملاحظة النجوم فى ليلة صيف صافية ، والتطلع إلى ألوان كثيرة قريبة من بعضها البعض أو متداخلة مع بعضها البعض ، هى حاجة إلى استشعار معالم الطبيعة من حولنا هرباً من ضجيج العصر الحديث.

هذه الحاجة المطلوبة أو التى نبحث عنها تحمل رغباتنا فى تغيير إيقاعنا فى الحياة بإيقا ع آخر . أى نستبدل إيقا ع الحياة التى تأسرنا وندور فى فلكها من الصباح إلى المساء بإيقا ع الفنون ، الذى قـــد نجـــده فى القطعة الموسيقية إنصاتاً صافياً أو فى المسرح إيقاعاً وصدقاً ووجداناً . ويكون من

الطبيعى أن نذكر بعد ذلك أن البشر يختلفون فى طلبهم لهذه الحاجات ، لأن لكل منهم نزوعاً ورغبة ووجهة تنبع من تربيته وتعليمه وخبراته وثقافته . هذا النزوع نحو الفن نُسميه (الحوار الجمالى) بين الباحث عن الفن وبين مطلوبه من الفن . وهو ما يبرر وجود الدوافع الجمالية .. هذه الدوافع التى ترتكز على النقاط أو العناصر التالية :

١ ــ حاجة للبحث عن خلاص أو ملجأ فى أى فن من الفنون .

٢ ــ حاجة إلى معايشة الفن الذى نختاره أو نميل إليه . والهدف من هذه المعايشة هو الإرتقاء بحياتنا الشخصية إلى درجات السمو والجمال .

٣ ــ حاجة للوصول إلى نقطة الشعور بالتطهير النفسى والنقاء الذاتى **PURIFICATION** وهى حالة الشعور بالجوع والعطش الفنى مسبقاً ، والسعى إلى النهل منها والارتواء للشبع . وهى أشد الحالات النفسية قوة وإصراراً .

٤ ــ الحاجة إلى إقامة علاقة مع الآخرين .

٥ ــ الحاجة إلى الترقية الفكرية والثقافية . وذلك بالبحث عن المشاعر والأحاسيس الرقيقة من حولنا والتى تفتح أمام حواسنا كنوزاً عاطفية سامية .

٦ ــ إقامة علاقة بين مكنونات الفن وبين لُحمتنا وسرائرنا الداخلية والوجدانية .

على كل ما تقدم ، نعثر على العناصر الجمالية فى المسرح بين النص وبين العرض المسرحى .. أى بين عمل مكتوب نطلق عليه النص وبين فنون مشتركة أخرى مع فن المسرح نسميها عرضاً . لا نستطيع اعتبار هذه الجماليات قوانين ثابتة أو أحكامها معروفة مُسبقاً بحيث يمكن التعرف على نتائجها . بل إننا لنُقر بأن هذه الجماليات تحمل فى كل مسرحية من المشكلات الجمالية الكثير نتيجة تواجد عدة فنون مساعدة أخرى تعمل هى الأخرى مع فن الدراما على المسرح على إثراء الشكل والعرض المسرحى بجماليات فنية تتناسب مع خصائصها . من هنا تعظم المشكلات الجمالية وتتعدد فى كل مسرحية عن أخرى ، حتى يصل الأمر بنا إلى فقدان تحديد الأمور أو إثبات صحة حقائقها .

ومع أننا لا نستطيع ــ على المستوى التطبيقى ــ أن نُصنّف العنصر الجمالى المسرحى ، إلا أننا لا ننفى وجوده داخل الأعمال المسرحية ، وبدرجة وفيرة فى أغلب الأحيان . يُرجع عدد من علماء الجمال هذه الحالة إلى طبيعة عمل المخرج المسرحى المعاصر حيث يُطلق عليه (مؤلف العرض

المسرحى) بمعنى أنه هو الكاتب المسئول مسئولية كاملة عن إعادة تأليف الدراما والعرض مستعيناً بـــأدوات العمل المسرحى . وهو ما جرى عليه العُرف فى إسناد كثير من الحرية والسلطة له نتيجة المهمة الكبيرة الملقاة على عاتقه فى مسئولية ضخمة .

لكـــن البعض الآخر من العلماء يرى أن نص المؤلف الدرامى هو صاحب السيادة الجمالية الحقيقـــية . فالجمل والحوارات هى المولد الشرعى للعلاقات الجمالية والحسية ، والتى هى التعبير الفنى الحى والناقلة ــ فى مباشرة ــ لأحاسيس الدرامى وإدراكاته ، والتى تخرج علينا كمشاهدين فى شكل مسرحية حاملة للمضمون الدرامى المنشود . ومع احترام كل من الرأيين ، إلا أن الأهمية فيهما الاعتراف بالجمال ودوره فى المسرح وعلى خشبته .

الفصل الثالث

نماذج من التجريب المسرحى

بعد عدة تجارب عالمية هنا وهناك على طريق تحديد ماهية الفن ، وصل الباحثون المعاصرون إلى أن الفن هو أحد أشكال الوعى الاجتماعى باعتباره التكوين الناشئ عن حقيقة أو عدة حقائق تستهدف عمـــلاً إبداعيـــاً يؤثر على الجماهير . وأهم ما يُلفت النظر هنا فى هذه العبارة هو لفظة (الاجتماع) لأن دور الفن يصبح ــ والحالة هذه ــ بناءً وصرحاً بل وضرورة اجتماعية كعامل حـــيوى مـــن عوامـــل بناء المجتمعات ، وبالتالى ما يترتب على هذه الحقيقة من إعداد إنسان هذه المجتمعات إعداداً عصرياً يقبل الأفكار الجديدة وينحاز إلى التجريب وللأطروحات الفنية التى ترنّ فى أذنـــه لأول مرة وتدفعه ــ ومجتمعه فى النهاية ــ إلى تخطى العقبات ، والتفاعل فى استناد إلى ما يُتاح له من مقوّمات الكينونة والصيرورة عبر المادة الاجتماعية (فنياً) .

فالتوقف ولو لبرهة أمام لفظة الاجتماع يُرشدنا إلى أن أعظم خصائص الفن تُرى فى القديم أيضـــاً . وهـــو مـــا تكشف عنه المراحل البدائية للفن عند الفن الأثرى القديم ، كما عند الفنون الأوروبية ، وببعض من التحفظ نقول عند الفنون الشرقية والهندية والأفريقية .

وبـــدون أن أتوغـــل فى التاريخ ، لكن من أجل البحث عن ماهية لفظة الاجتماع أو لفظة أخرى مرادفة لها . فإننا نعرف أحاديث أفلاطون عن الفن والتى جاءت بها محاوراته العديدة عندما تحدث عن الفن وعلاقاته المتشابكة مع الأخلاق والتربية والحياة الاجتماعية . وهو ما نستخلص منه أن العـــداء الذى باح به أفلاطون مراراً ضد الفن لم يكن عداءً شاملاً . بمعنى أنه كانت لـــه بعض وجهات النظر بالنسبة لبعض الفنون تشرح مثالياته أو ما يراه الأمثل لما كان يُحس به من وجوب وتطوير . وسواء اختلفت مع أفلاطون فى رأيه ونظرته هذه أو لم اختلف فما الفائدة ؟

المهم الذى أُريد استخلاصه هنا أن هذا الموقف الأفلاطونى كان هو الثورة بذاتها على بعض الفـــنون . ثورة على جمود للفن وتوجيه له ليكون فى خدمة العقيدة الدينية وحدها (خاصة فى فن الموسيقى) . وهل يمكن اليوم أن نأخذ بوجهة النظر هذه لو أردنا ذلك ؟ لا أعتقد .

ونـــرى أن التجريب فى الفن هو أسمى خطوات الثورات ، لأنه ثورة على القديم وتمرد على المـــألوف ، وتحلـــيـــق فـــى سماءات عليا شاهقة . لقد أصاب الفيلسوف الأمريكى جون ديوى JOHN DEWEY (١٨٥٩ ــ ١٩٥٢) حينما قال " هناك نزعة بين النقاد العادين إلى قصر

التجريب على العلماء داخل المعمل . فى حين أن من أهم السمات الأساسية للفنان أن يولد مجرباً ".
وكان يعنى بذلك صفة الأصالة كواحدة من أهم مميزات التعبير ، والتى تلغى وتشطب على النقل والتقليد والتحريف واللاهوية . وهو نفسه ديوى الذى طوّر — وبالتجريب الفلسفى — الفلسفة الذرائعـــية البرجماتية PRAGMATISM وهى الفلسفة الأمريكية التى تتخذ من النتائج العلمية مقياساً لتحديد قيمة الفكرات الفلسفية وصدقها .

أمـــامى نمـــاذج درامـــية ومسرحية تنتمى إلى تجارب فى الآداب والفنون مهدت لثورة من الثورات عربية أو أجنبية باعتبارها الأهم كثورة فى الفن . وأنا لا أُفرق — ولا يجوز التفريق — بين جهود أدبية أو فنية أفسحت الطريق النفسى وعبدّته عند إنسان العصر قبل انبثاق الثورة ، وجهود أخـــرى وُلدت أو تفتحت بعد قيام الثورة وبفعل فكرها ومناهجها . ذلك لأنه حتى اليوم لم تظهر دراســـة محددة حددت ماهيات الثورية فى الأدب أو فى الفن قبل ثورة ما . أو بعد ثورة أخرى . طبيعى أن الظروف والملابسات — بل وفى كل قطر أو بلد عن آخر — سوف تلعب دوراً مُغايراً فى تحديد مسار هذا الأدب أو ذاك الفن . لكن الفصل بعد الزمنين قبل الثورة وبعدها ، أجُد فيه كثيراً مـــن البدائية التى لا تعود على التقييم أو البحث العلمى بالخير والفائدة . إن دراسة كل فترة على حـــدة — فى رأيى — هو الأمر الأسلم . وقيام دراسة مقارنة بين ثورة وأخرى أو بين فترة وأخرى داخل مساحة الثورة الواحدة قد يساعد أكثر على تفّهم حقيقة هذه النماذج وطرحها بسْطاً على نطـــاق الدراسة الأكاديمية أو البحث فى موضوعات قمم الفن والثورة على وجه الخصوص . كما أشـــير — دفْعاً للبس واجتناب الخطأ — إلى أن هناك أعمالاً أخرى فى الأدب والفن تحمل شعيرات مـــن الخصائص الثورية والتغيير ، ومع ذلك فهى لا تنتمى إلى ثورات سياسية أو وطنية ، وهو ما سوف لا نغفل عنه فى النماذج .

ـ النموذج الأول

ظهور فن الأوبرا فى القرن ١٦ ميلادى .

ـ النموذج الثانى

الحـــركة الأدبية المسرحية فى الدراما . بمسرحيات عارضت النظام الملكى الفرنسى بزعامة الأديب بيير أوجستـــين كارون دى بومارشيه . P. A. C DE BEAUMARCHAIS قبل انبثاق الثورة الفرنسية بدراماته المعروفة وأهمها حلاق أشبيليه — ١٧٧٥

LE BARBIER DE SÉVILLE OU LA PRÉCAUTION INUTILE

وزواج الحلاق فيجارو ـــ ١٧٨٤

LE MARIAGE DE FIGARO OU LA TOLLE JOURNÉE

مع أن المؤلف نفسه كان يشغل وظيفة قومسيونجى سرى للملك لويس السادس عشر . ومع ذلك فلم يمنعه الإبداع الفنى من نقد الأوضاع التى كانت سائدة فى فرنسا آنذاك .

ـ النموذج الثالث

الثورة الفنية فى الآداب والموسيقى التى قام بها الكاتب والفيلسوف الفرنسى دينيس ديديرو DENIS DIDEROT (١٧١٣ ـــ ١٧٨٤) . ففى الأدب يخرج بثورته المسماة نظرية (الأحوال داخل النظرية) والتى تقلب من أوضاع كثيرة رأساً على عقب ، بعد أن عكس صوراً لقيم كثيرة لحماية المسرح والأدب الدرامى الفرنسى من المطبات والسقوط . وفى فن الموسيقى كان يحاول آملاً أن تكون طبيعته تعبيراً عن الانتفاضات البشرية وآلام الإنسان .

ـ النموذج الرابع

انبثاق ثورة الحركة الشعرية الروسية فى القرن ١٩ ميلادى على يد لارمنتوف MIKHAIL JURJEVICS LERMONTOV (١٨١٤ ـــ ١٨٤١)

ـ النموذج الخامس

الحركة المسرحية النقدية التى فجّرها نيكولاى فاسيليافتش جوجول NIKOLAI VASILIEVICH GOGOL (١٨٠٩ ـــ ١٨٥٢) قبل الثورة البلشفية الروسية . درامته الخالدة (المفتش العام ـــ ١٨٣٦) دعوة صريحة إلى الثورة على النظام القيصرى فى الإمبراطورية الروسية ، والنظام الإدارى المتعفن والبيروقراطية التى تهدم حياة المواطنين .

ـ النموذج السادس

الحركة الأدبية عند فيودور ميهايلوفتش دستويفسكى FEODOR MIHAILOVICS DOSZTOEVSZKI رغم ميلاده النبيل .

النموذج السابع

قصص وآداب ودرامات مكسيم جوركى قبل وبعد الثورة الروسية . وبخاصة ثورية دراماته الداعية إلى تأييد الثورة بعد نجاحها (البرجوازيون الصغار ـــ ١٩٠٢ ، الحضيض أو الأعماق السفلى ـــ ١٩٠٢ ، أعداء ـــ ١٩٠٦ ، يجور بوليتشوف وآخرون ـــ ١٩٣٢ ، روستيجايف

وآخرون ـــ ١٩٣٣ ، مئات القصص الأدبية التى أنتجها طوال حياته والتى امتدت ما بين سنوات ١٨٦٨ ، ١٩٣٦) .

ـ النموذج الثامن

أعمـــال الدرامى برتولت برخت (١٨٩٨ ـــ ١٩٥٦) خاصة درامات مسرحه المعروف بنظرية الملحمية .

ـ النموذج التاسع

أعمال القصاص والروائى الأمريكى أرنست همنجواى (١٨٩٩ ـــ ١٩٦١) ERNST HEMINGWAY .

ـ النموذج العاشر

رســـومات ونظرية الفن الحديث عند الرسام العالمى بابلو بيكاسو (١٨٨١ ـــ ١٩٧٣) PABLO PICASSO ومع الاعتراف بأن لنموذج واحد من بين هذه النماذج يقتضى منا دراسة منفصـــلة بأكملها. إلا أننا أوردنا هـــذه النمـــاذج من التجريب الأدبى ، والفنى ، والسياسى ، والاجـــتماعى للإشـــارة بأن الإبداع الفكرى يمكن أن يمهد للثورات والتغيرات . كما يمكنه أيضاً الامتداد والعيش فى التاريخ الزمنى لما بعد الثورات . وفى حالة ثالثة فإن الإبداع يمكنه نتيجة أُفول تيارات فنية معينة أن يأتى أو يُفجر ثورة أدبية أو أخرى فنية تتساوى تماماً مع الثورات السياسية .

الفصل الرابع

بحـــوث التجـــريب
(علم النفس التمثيلى)

عـــندما نمس علم النفس التمثيلى ، فإنا نعترف بأن موضوعاً عريضاً مثل هذا الموضوع من الصعوبة دراسة أبعاده داخل هذا الفصل الرابع من الكتاب ، ولا حتى الدخول بعمق إلى عناصره التفصيلية عبر لمحة واحدة أو فى عدة إطلالات متتابعة .لكن غياب أو اختفاء مثل هذه الموضوعات النفســـية من الكتابات التى تعالج الفنون ــ وخاصة فنون المسرح ــ هو الذى حدا بنا إلى طرح القضية باعتبار حاجة طلاب الدراسة العليا فى الفنون إلى مثل هذه الموضوعات الواسعة المتسعة .

ولا يعـــنى ذلـــك أن العلماء العرب قد تجاهلوا مثل هذه الموضوعات الهامة فى حياة الفنون المعاصـــرة وبـــالأخص فى العصر الحديث بعد أن انتشرت علوم النفس بمختلف تخصصاتها الحديثة سواء التى بدأت بها أو التى أُضيفت إليها فى السنوات الأخيرة نتيجة تطور العلوم والفنون . إذ من الملاحـــظ أنه منذ ستينيات القرن العشرين قد توالت البحوث والأطروحات العلمية التى بحثت فى عالم النفس وعالم الإنسان باعتبارهمـــا وجهين لعملة واحدة ، يتنفسان ويعيشان على الأدب وعلى الفن اللذين يكمن فيهما عالم الأفكار والخيال والمشاعر والأحاسيس والوجدانيات والرموز [1] .

ومع كل هذه الجهود الطيبة ، إلا أن علم النفس التمثيلى يبقى فى حاجة إلى البدء الصحيح وانتشار شرارة البحث العلمى فى كينونته لكشف أبعاده ، والإفصاح عن داخل هذا الفرع الحديث من فروع علم النفس المعاصرة وما هو من الجدارة بمكان . لأن هذه الكشوفات والاستكشافات فى نظـــرنا هى حلقة الوصل العلمية بين كل من الفن وعالم النفس . وخروج البحوث فى هذا المجال بنتائج محددة سوف يُزيل كثيراً من الغموض الذى يكتنف فن التمثيل ، أو هو (يُميّع) قضاياه ، بغية الوصول فى نهاية الأمر إلى انتصارات الحقائق العلمية على السائر والمألوف والتقليدى . وهو ما

---

(١) دراسات سيكولوجية وفنية فى رسائل علمية .

أ ـ د . مصطفى سويف

العبقرية فى الفن . القاهرة . الإدارة العامة للثقافة . المكتبة الثقافية . سبتمبر ١٩٦٠

ب ـ د . حلمى المليجى

سيكولوجية الابتكار . القاهرة . دار المعارف . ١٩٦٨ .

جـ ـ د . مصرى عبد الحميد حنورة

التذوق الفنى بين المبدع والمتلقى . البيان . الكويت العدد ١٦٥ ديسمبر (كانون الأول) ١٩٧٩

مـــن شأنه تغيير جدّ خطير فى الفن المسرحى العربى الذى يخطو اليوم ـــ وفى جُل أقطارنا العربية ـــ بأرجل ضعيفة خائرة حطمتها السلطات الزائفة مرة ، والمهرجون على حساب الفن مرات أخرى .

فى نهاية أربعينيات القرن العشرين (١٩٤٧ م) كان الدكتور محمد مظهر سعيد أستاذنا فى مقـــرر علم النفس فى المعهد العالى لفن التمثيل العربى هو أول من أيقظ وجداننا الشاب النائم فى استرخاء آنذاك على ماهية علم النفس التمثيلى . ورغم أن كل ما كنا نسمعه فى محاضراته آنذاك كـــان عالمـــاً واسعاً غريباً علينا ، إلا أنه قد تغير اليوم لأننا لا نستطيع أن نقبل بما درسناه أو نقف عنده كمحطة تعليم أخيرة . لقد كانت الصور العديدة ـــ والتى كانت بالعشرات ـــ التى تعرض وضـــعية اليدين فقط فى كل مرة ، وفى اختلاف متباين ، تمثل أنواعاً وأنواعاً من التعبير النفسى أو الـــلحظة الانفعالية التى تتسرب عادة إلى الأطراف ، تماماً كما تنعكس للوهلة الأولى على الوجه ســـواء عند الإنسان فى الإحساس أو عند الحيوان فى الغريزة . وكان على كل طالب منا أن يحدد على الصورة الواحدة ـــ ومن تعبير اليدين الذى يملأ مساحة الصورة ـــ حالة الانفعال ، ومداه ، ودرجته وقياسه . وهو ما أسلمنا ـــ زملائى وأنا ـــ إلى كُتب علم النفس ، والتى كانت محدودة إلى حد كبير فى أربعينيات القرن العشرين .

من ذلك أعتقد أن الفتح والانفتاح على قنوات علوم النفس أمر ضرورى هذه الأيام . ولعل كُـــتاب المســـرح ونقاده الذين دخلوا إلى الساحة المسرحية عبر رسائلهم العلمية للدرجات العليا يســـتطيعون المســـاهمة بالكثير من المحاولات العصرية للقفز بالمسرح ووظيفته إلى عالم أوسع طريقاً وأعظم تأثيراً وأجدى اتصالات جماهيرياً . لأن وقوف فن المسرح بعيداً عن علم النفس يفصله أراد أو لم يُـــرد عـــن المستوى العلمى للمسرح وفن التمثيل المسرحى ، دليلنا على ذلك هذا المستوى المتدنى لفنون هنا وهناك تعمل بلا أدنى منهجية أو نظام علمى يحكمها أو يُوجه خططها وريبرتوارها .

" لا زالـــت ســـيولوجيا المسرح تقف بعيدة عن الانضباط العلمى . فواجباتها وخططها يعلوهما الضباب ، كما أن طرقها لا تزال متأرجحة بين التأكيد وعدمه "[1] .

* * *

---

1. DR. STAUDT GÉZA
   THEATRE MAGAZINE , MR. 4. P. 38 , APRIL , 1977 , BUDAPEST.

فـــى عــام ١٩٧٤ أنشأ مركز أبحاث العلوم فى النمسا معهداً علمياً متخصصاً فى أبحاث الجماهير . ومهمة المعهد هى القيام بالبحوث العلمية حول الفروع الفنية المتعددة التى يدخل فيها الجمهور كأحد عوامل نجاحها باشتراكه فيها ، بما فى ذلك فنون الوسائل السمعية والبصرية . جاء الإنشـــاء بغية تدعيم البحوث العلمية بالوثائق والنتائج والاستبيانات والمحصلات ، وتحديد الطرق العلمية الموّصلة إلى أهميات هذه النتائج . وعُين الدكتور هاينز كندرمان مديراً لهذا المعهد .

يـــتكون المعهـــد من قسمين تخصصيين . القسم الأول قسم التاريخ ، والثانى قسم التنظيم والـــتجارب . وتشرف عليهما الدكتورة مارجريت ديتريش أستاذة جامعية ومديرة معهد العلوم المسرحية فى فينا ، والدكتور كارل استروتز مدير معهد البحوث النفسية بكلية طب فينا . ويحوى كادر المعهد اخصائيين فى الفروع الفنية التالية :

١ ــ الإذاعة المسموعة ــ الراديو

٢ ــ الإذاعة المرئية ــ التلفزيون

٣ ــ الخيالة ــ السينما

٤ ــ علوم الموسيقى

٥ ــ تاريخ الفن

٦ ــ الرسم الشعبى (الجرافيك)

٧ ــ علم التاريخ

٨ ــ علم الاجتماع ــ السسيولوجيا

٩ ــ علم الإحصاء

١٠ ــ فسيولوجى ــ علم وظائف الأعضاء

١١ ــ النيوراجيا ــ وجع الأعصاب

فى ثمانينيات القرن العشرين تعامل معهد أبحاث الجماهير مع موضوعات محلية نمساوية وعالمية

أوروبية . مثل تاريخ الجماهير فى مسرح بورج[1] . كما تعرضت البحـوث للمهرجـان الصيفى السنوى بمدينة سالسبورج SALZBURG النمساوية ، وتاريخية جماهير هذه المهرجانات منذ بدأها المخرج النمساوى ماكس راينهاردت فى عام ١٩٢٠ [2] . كانت هذه الأعمال من مهمات قسم التاريخ . أما القسم الثانى (قسم التظيم والتجارب) فجرى البحث العلمى فيه على بحوث شاقة ، أكـتفى بذكـر عناويـنها ليتبين الطلاب مدى تأثير البحوث الفنية فى حياة المسرح المعاصرة . والبحوث تحمل العناوين لمشكلات محلية نمساوية وعالمية أيضاً .

١ ـــ الهجـوم العـدوانى والتعـبير الوحشى وتأثيرالهما على جماهير الشاشة الصغيرة ـــ التلفزيون .

٢ ـــ حقائق الغضب وانفعالاته بمساعدة الطُرق التجريبية والظواهر الطبيعية وفحوصها على مجموعات الراشدين والمراهقين والأطفال .

٣ ـــ المسرح كقناة تربوية .

٤ ـــ الحياة وعلاقتها باتساع المعرفة .

---

(١) BURG THEATRE (المسرح القومى النمساوى) : أسسته الإمبراطورية ماريا تريزا MARIA THERSIA عام ١٧٤١ فى فينا . ظل المسرح يقدم عروض الأوبرات والبالية فقط لمدة خمسة وثلاثين عاما بعد افتتاحه . فى عام ١٧٧٦ تعدل قانون إنشاء المسرح وأصبح يشابه فى نظامه مسرح الكوميدى فرانسيز بفرنسا ، وأصبح بوضعه الجديد المسرح القومى النمساوى . فى عام ١٨١٠ يصبح مسرح بورج بيتاً خالصا للدراسات والمسرح الدرامى النثرى . وقد أصيب المسرح عام ١٩٤٥ فى الحرب العالمية الثانية بالدراما بسبب الغارات النازية الألمانية ، واضطرت فرقته أن تعمل على مسارح أخرى مجاورة . وقد أُحتفل عام ١٩٧٦ بمرور مائتى عام على ميلاده كمسرح قومى للنمسا .

(٢) MAX REINHARDT من مواليد فينا فى ٩ / ٩ / ١٨٧٣ والمتوفى فى هوليود بالولايات المتحدة الأمريكية فى ٣١ / ١٠ / ١٩٤٣ . مخرج نمساوى تخصص فى المسرح ليصبح واحداً من أعظم مخرجى القرن العشرين . بدأ حياته ممثلاً متأثرا بتاريخ عظمة مسرح بورج . تبدأ مرحلة التطور فى أعماله بعد رحيله إلى برلين بألمانيا وعمله إلى جانب المخرج الطبيعى أوتو براهم OTTO BRAHM حتى يُناقض راينهاردت نظريات أستاذه ومعلمه . استفاد راينهاردت من مدرسة ماينجن الألمانية فى الإخراج المسرحى . فى عام ١٩٠٣ عمل مديرا ومخرجا أول لمسرح دويتش فى ألمانيا . وهو أول من بدأ فى ابتكار مهرجانات المسارح المكشوفة صيفا فى سالسبورج بالنمسا وفى ميونيخ بألمانيا عام ١٩٢٠ . وقدّم بمساعدة مائتى ماثل (كومبارس) مسرحية سوفوكليس (أوديب ملكاً) داخل حلبة سيرك كشكل من أشكال التجريب المسرحى . هرب من بطش النازية إلى الولايات المتحدة الأمريكية . ومات هناك .

٥ ـــ تأثير اللغة المستعملة فى الوسائل السمعية والبصرية على اللغة القومية السائدة .

٦ ـــ المسرح كأداة للهجوم على السياسة والدين والكاريكاتيرية .

٧ ـــ العلاقة بين المسرح الترفيهى والوظيفة الاجتماعية للموسيقى .

٨ ـــ تأثير شرائح الطبقات المختلفة للجماهير على الأهداف المسرحية .

الحلقات الدراسية

يُنقب الاتحاد العالمى لبحوث المسرح F. I. R. T.

FÉDÉRATION INTERNATIONALE POUR LA RECHERCHE THÉÂTRAL

عـــن امتدادات علم النفس داخل الفن المسرحى . فيعكف على إقامة حلقتين دراسيتين لموضوع (جماهير المسرح وسيكولوجيته) . تُعقد الحقلة الأولى فى فينيسيا ـــ البندقية بإيطاليا عام ١٩٧٥ . ثم تُعقـــد الحقلة الثانية فى فينا عام ١٩٧٦ . وقد أسفرت النقاشات العلمية فى الحلقتين عن نقطتين هامتين هما :

الأولى : تحديد وضعية مشكلات وتعقيدات البحث فى قضايا الجماهير .

الثانية : تحديد أسلوب ومظهر هذه التعقيدات (نوعياً) .

أ ـ تناول مؤتمر البندقية ـ إيطاليا موضوعات :

١ ـــ منابع بحوث الجماهير من ناحية طبيعتها + اختيارالها .

٢ ـــ علاقة المسرح والجمهور .

٣ ـــ الطرق الجديدة لبحوث الجماهير .

٤ ـــ علاقة النقد المسرحى بالجماهير .

٥ ـــ فحوصات حول الجمهور وأمزجته .

٦ ـــ تقريب أمزجة الجماهير إلى المسرح .

٧ ـــ تكوين جماهير المسرح الهورفاتى فى القرن ١٩ ميلادى .

٨ ـــ عروض البيرلسك BURLESQUE الأمريكية بين الحربين العالميتين [1] .

٩ ـــ الجماهير والمسرح السياسى المعاصر .

---

(١) البيرلسك هو برنامج مسرحى مُنوّع خفيف . مُضحك وهزلى يعتمد السخرية والإضحاك بطريقة كاريكاتيرية .

١٠ ـــ الجماهير المسرحية المتمردة فى مسرح هولندا فى القرن العشرين .

١١ ـــ جمهور المسرح المجرى الجديد بعد الحرب العالمية الثانية .

١٢ ـــ جماهير مسارح فينا بعد عام ١٩٦٠ م .

هـــذا إلى جانـــب محاضـــرات ونـــدوات بين الوفود المشتركة فى الحلقة الدراسية تناولت الموضوعات التالية :

أ ـــ خشبة المسرح وعلاقتها بالجمهور .

ب ـــ ارتفاع ونمو جماهير المسرح الجامعى فى لندن فى السنوات الأخيرة .

جـــ مسرح الطلاب وجماهيره فى بولندا .

د ـــ المسارح الجامعية المعاصرة .

ب ـ وتناول المؤتمر الثانى فى فينا ـ النمسا موضوعات :

١ ـــ جمـــاهير المســـرحية الهزلية (الفارْس) FARCE فى فرنسا إبّان القرنين ١٥ ، ١٦ ميلادى .

٢ ـــ عقبات مسرح القرن ١٨ ميلادى وعلاقاتها بسسيولوجيا الجماهير المسرحية .

٣ ـــ الشعب الأثينى كجمهور للكوميديا القديمة الأولى .

٤ ـــ جماهير الاحتفالات المسرحية اليونانية القديمة فى العصر القديم ، والآن .

٥ ـــ التغيير الطارئ على خشبة مسرح درامات شيكسبير ، وتأثيره على الجماهير .

٦ ـــ تأثير درامات (النو ، الكابوكى) على جماهيرها فى الماضى .

٧ ـــ المسرح التركى وجماهيره فى القرن ١٩ ميلادى .

٨ ـــ علاقة بين قارئ ومشاهد مسرحى .

٩ ـــ العلاقة بين البرنامج والجمهور فى القرن ١٩ ميلادى .

١٠ ـــ سلوك الجماهير الهندية فى عروض الهواء الطلق .

١١ ـــ العلاقة الثلاثية فى المسرح بين الممثل والمؤلف الدرامى والمتفرج .

١٢ ـــ تطويع وسائل الاتصال الجماهيرى فى المدارس .

١٣ ـــ الحقائق الثابتة المستقرة فى الكوميديا .

١٤ ـــ بحث تجريبى فى التأثير الكوميدى .

١٥ ـــ نظريات الفنون المسرحية المتعلقة بالجماهير .

١٦ ـــ علاقة الممثل والجمهور فى الفن المسرحى المعاصر .

* * *

ـ التحليل النفسي من البداية

تعلّم النمساوى سيمجوند فرويد SIGMOND FREUD (١٨٥٦ ـــ ١٩٣٩) طبيب الأمـــراض العصبيـــة ومؤسس طريقة التحليل النفسى PSYCHOANALYSIS كثيراً ، من الشخصـــيات المسرحية عند سابقه الانجليزى وليم شيكسبير ، خاصة العلاقة الوثيقة والأبدية بين التحلـــيل النفســـى والأدب المسرحى ، من ناحية سعيهما وبحثهما المشترك بين الحقيقة واهتمامها بالدوافع الإنسانية ، وبين تجسيدات الفن لهذه الحقيقة الغالية .

وخرج فرويد إلى أن عدمية التناسق إنما تدخل فى مُكونات التشكيل الفنى ، وإلى أن الفنان ـــ ســـاعة لحظـــات الابتكار ـــ بغير مستطيع التنازل أو الهروب من ماضيه الحياتى ، أو من ذاته الكامنة داخله منذ ولادته أو منذ نشأته وخبراته وممارساته فى الحياة . وهى نظرة جديدة ربطت بين الفـــن والتحليل النفسى برباط وثيق لا يمكن لنا اليوم أمام تقنيات العصر الحديث أن نغُض البصر عـــنها أو نُهمـــل فعالية تأثيراتها . لأن هذا التحليل لشخصية الفنان إنما يقدم تعقيبات مفيدة على طريق الفن للإعلاء منه وربطه ربطاً وثيقاً ومقنعاً بطبيعة الحياة القائمة .

وفى رأى فرويد ، أن نشأة الفرد وما يعتريها من علاقات بينه وبين أسرته ، ثم ما تُنتجه هذه العلاقات من عُقد وترسبات إنما تسجل فى واقع النفس البشرية ما يُعيقها أحياناً كثيرة عن التكوين الفنى الجمالى المكتمل . وقد استشهد فرويد على ذلك بتحليلاته النفسية التى أجراها على أعمال الفنانين مايكل أنجلو MICHEL ANGELO ، دستويفسكـــى حيث وجد أن علاقة الأخير بأبيه كانت علاقة فظّة فظيعة بقيت وظلت داخل نفسه ، ثم ظهرت بعد ذلك مؤخراً فى ارتباط بلفظـــة (العقاب) الأمر الذى يتجسد فى أعظم أعمال دستويفسكى الأدبية بعنوان (الجريمة والعقاب) .

والدراما كنوع أدبى مُركب لها وجهان .

الوجه الأول ، نجده فى الكتاب المطبوع الذى يضم أدباً درامياً للقراءة . والوجه الثانى هو الدراما التى نشاهدها عرضاً مسرحياً . وبين الوجهين أو النوعين تكمن تغيرات كثيرة تحمل ضمن أبعادها التحليل النفسى .

فى الوجه الأول لا نعثر على مضامين التحليل النفسى البتة ، وفى الوجه الثانى يمتلئ العرض المسرحى بكل مُقومات هذا التحليل وعناصره .

ولا يؤثــر تقسيمنا الشكلى للدراما إلى وجهين على حقيقتها ورؤيتها (أقصد الدراما) . فكلنا نعرف ــ تاريخياً ــ أن الدراما قد سبقت الكتاب المطبوع بعشرة قرون أوتزيد . لكن ذلك لا يمنعــنا مــن الاعتراف بأن خروجها على خشبة المسرح هو الكفيل ــ ودائماً ــ بإبراز طابعها السيكولوجى سواء كان هذا الطابع اجتماعياً كأعياد الديونيزوس والليناياً فى المجتمع الأثينى القديم، أو احــتفالاً دينياً كما عند المصريين القدامى ــ الفراعنة ، ومن بعدهم أهل العراق فى مسرحيات التعازى أو شبه المسرحيات إذا أردنا الدقة العلمية . .

كما أن موقف المعمار هو الآخر قد لعب دوراً هاماً فى إثبات فعالية التحليل النفسى وآثاره على المسرحية المعروضة . ومسرحيات كوميديا الفن ــ الكوميديا دى لارتــى **COMMEDIA DELLARTE** الــتى انتشرت فى إيطاليا فى مطلع عصر النهضة الأوروبى ثم انتقلت إلى مسارح أوروبــا واحتلتها لمائتى عام ، تُشكل إنتقالةً من الضرورة الإفادة منها وبحثها عند الحديث عن علم النفس التمثيلى . لأن كوميديا الفن هذه بوضعياتها الأدبية والسيكولوجية قد حزّمت مكان المسرح أو دار التمثيل فى إطار واحد ضمن سياج مُوحّد . بمعنى أنه لم يكن هناك انفصال ــ أثناء العرض المسرحى ــ بين المسرح وممثليه ، وبين صالة الجمهور والمشاهدين . ولم يصل هذا الشكل المسرحى إلى فصل خشبة المسرح عن جمهور الصالة فى انجلترا ومسارحها إلا فى بداية القرن ١٦ ميلادى كما تذكر اليزابيث بيرنز عام ١٩٧٣ [١] .

فــإذا ما أضفنا أن غالبية كُتاب الدراما وحتى القرن ١٨ ميلادى قد اشتركوا فى أعمالهم الدرامية بالأداء التمثيلى ــ وهو مــا يعكس الكثير من التحليل النفسى الأصيل ــ أدركنا فروقاً

---

1. ELISABETH BURNS
THEATRICALITY . A STUDY OF CONVENTION IN THE THEATRE AND SOCIAL LIFE . HAKPER AND ROW, NEW YORK, 1973 .

شاســعة بين الكتاب والعرض المسرحى من الناحية النفسية (من بين الكُتاب والممثلين لمسرحياتهم نذكر اسكيلوس اليونانى + لوب دى فيجا الأسبانى + شيكسبير الانجليزى + جولدونى الإيطالى + موليير الفرنسى) وغيرهم كثيرون من ذوى الشهرة الأقل .

ودليل ثان على اجتياز علم النفس بوابة الدراما . فمنذ بدايات القرن ١٨ ميلادى فى أوروبا جرى تقليد يمنع طباعة الدرامات التى تُمثل على المسرح فى كتاب مطبوع تقديراً للعوامل النفسية التى يبرزها العرض المسرحى ، والذى يقصُر الكتاب فعلاً عن اللحاق بها فى كل الأحوال . ومع أنه تقلـــيد جـــيد يُثبـــت أول ما يُثبت رُقى العالم من حولنا فى تقييم العامل النفسى واهتمام المسرح والمسرحيين بإدخال علم النفس ودراساته والاستفادة منهما معاً داخل حلبة المسرح وخشبته ، فإن العالم العربى قد اتخذ طريقاً مخالفاً مناقضاً . وهو ما شاهدناه فى مصر فى ستينيات وسبعينيات القرن العشـــرين ، عنـــدما كان كُتاب الدراما يطبعون مسرحياتهم فى صورة الكتاب (درامات نعمان عاشـــور ، سعد الدين وهبه ، يوسف إدريس ، محمود دياب ، على سالم وغيرهم) . ونحن نلتمس العذر لدور النشر التى كانت تتهافت على طباعة هذه المسرحيات ، إذا ما اعترفنا بالفجوة الثقافية والتعليمية والمسرحية بين مصر والعالم الأوروبى . أضف إلى ذلك أن فهم وتوجيه علم النفس لوجهة المسرح كان ــ ولا يزال ــ أمراً وقضية مجهولة فى عالم المسرح العربى . هذا فى الوقت الذى كانت فيه أوروبا تناقش وتُحلل آراء علماء النفس فى علم النفس التمثيلـــى [1] وقُـــدمت مـــوضوعات

(A) E. JONES
HAMLET AND OEDIPUS, GARDEN CITY, NEWYORK. 1954.

(B) F. VON CUBE
DAS DRAMA, ALS FORSCHUNGSOBJEKIT DER KYBERNETIK.
IN : KREUTZER, H., (ED.) , MATHEMATIK UND DICHTUNG. MÜNCHEN, 333 – 345 , 1965

(C) HANKISS ELEMÉR
A NÉPDOLTÓL AZ ABSURD DRÁMÁIG . MAGVETŐ ,BUDAPEST , 1969

(D) N. VOROBJOV
KONFLIKTUSOK A SZÉPIRODALOMBAN A MATIMATIKAL JÁTÉKELMÉLET SZEMSZÖGÉBŐL , EUROPA KÖNYV KIADÓ , BUDAPEST II. K. , 207 – 224 , 1971 .

(E) D. V. KOLMAKOVA
O VOZSPRijATYII HUDOZSESTVENNOVO TYEKSZTA UCSASCIMSZJA SZTÁRSEVO VOZRASZTA VOPR . PSZICH, 68. , 57 – 63 , 1973 .

ودراسات جادة تدور حول (سيكولوجية نظرية الدراما ، نماذج السبرانية CYBERNETICS ، تحليل نظرية الفـــن ، همـلـــت فى التحليل الفنى) . كما دخل التحليلى النفسى إلى صُلب العروض المسرحية ذاتها ، ويُذكر الفضل للفرنسى ديديرو الذى كتب (سيكولوجية الممثل) فى القرن ١٨ ميلادى فى وقت مبكر جداً ، الأمر الذى فتح المجال واسعاً فى العصر الحالى لاجتهادات واهتمامات أخـــرى تجاه علم النفس التمثيلى ببحوث ابتكارية جديدة فى سبعينيات القرن العشرين[(١)] . وفى دراســـات حــــول (الدراسة MONOGRAPH ، العمل الإبداعى وطاقات الممثلين ، التحليل الســـيولوجى) أضافت جديداً إلى إبداع الفنانين النفسيين فى الحقل المسرحى من أمثال أرسطو ، ليسنج ، ستانسلافسكى وبرخت .

فهل يتحرك المسرح العربى ليفتح فى جنباته آفاقاً جديدة تتسم بالبحوث التجريبية النفسية فى العالم المعاصر ؟ نرجو ذلك

---

1. (A) L. SZ. VIGOTSZKIJ
MŰVÉSZET PSZICHOLÓGIA . KOSSUTH KÖNYVKIADÓ , BUDAPEST, 1968
(B) A, VILLIERS
MŰVÉSZET PSZICHOLÓGIA . GONDOLAT , BUDAPEST , 1973 .
(C) J. WEISMANN
CREATIVITY IN THE THEATRE . BASIC BOOKS , NEWYORK – LONDON , 1965 .
(D) J. DAVIGNAUD
SOCIOLOGIE DU THÉÂTRE , PUF , PARIS , 1965 .
(E) P. M. JAKOBSON
PSZICHOLOGijA SZCENYICSESZKIH CSUVSZTV AKTYORA . HUD . LIT . IZD. , MOSZKVA .
(F) F. BARRO
ARTISTS THE MAKING . SEMINAR PRESS , NEW YORK – LONDON , 1972
(G) JU. RUBINA
TYEATR I SKOLA . IZD . VTO . 4 . MOSZKVA , 1964 .
(H) J . MILLER
PLAYS AND PLAYERS . NOVERBAL COMMUNICATION . CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS , CAMBRIDGE , 1972 .

الفصل الخامس

طليعية الآداب الدرامية المتـــدة



فى بدايـــات الألفية الثالثة لا يخلو مسرح أوروبى معاصر فى ريبرتواره المسرحى السنوى من دراما من درامات مسـرح اللامعقول رغم اختفائه تماماً فى مصر بعد انتصاره على خشبات مسارحنا المصرية فى الستينيات والسبعينيات من القرن الماضى . إلا أن هذا المسرح ودراماته قد تركا آثاراً فنية ذات خصائص معينة اختلفت كثيراً عن طبيعة المسرح العالمى وتقاليده ، الأمر الذى أثار ضجة عالمية عند انبثاقه لأول مرة فى العاصمة الفرنسية باريس نهاية عام ١٩٤٩ بعد الحرب العالمية الثانية عـــندما قدم يوجين يونيسكو [1] مسرحية (المغنية الصلعاء) ، التى سرعان ما انتقلت لتصعد على أربعـــين خشـــبة مســـرحية فى وقت واحد فى مختلف قارات العالم . وهو ما كان يعنى ترجمة أدب الانفجارة الأولى المكتوب باللغة الفرنسية إلى عشرين لغة أو تزيد ، من بينها لغتنا العربية .

ولما كان مسرح اللادراما (أو اللامعقول حسبما عُرف فى المنطقة العربية بهذا الإسم لعدم معقوليته) قد مثّل اتجاهاً مسرحياً قوياً . فإن أجيالنا الشابة اليوم فى الدراسات العليا فى حاجة إلى التسلح ــ مسرحياً ــ بأسس هذا التيار الذى غاب عنهم اليوم ، للتعريف بمرحلة هامة من مراحل الاتجاهـــات المسرحية المعاصرة ، حـــتى وإن غابت عن عيونهم عروض مسرحية سبق ميلادها على المسرح ميلاد شباب وشابات اليوم .

* * *

أولاً : الأصول والجذور

فـــى عـــام ١٩٤٩ فجّـــر يوجـــين يونيسكـــو مسرحيتـــه الأولـــى (المغنية الصلعاء) LA CANTATRICE CHAUVE . فهل كان لهذه المسرحية موقف مُسبق مـــن أى نوع فى ذهن الكاتب ؟

---

(١) EUGÉNE IONESCO كاتب درامى رومانى ـ فرنسى . من مواليد مدينة سلاتينا فى ٣١ / ١١ / ١٩١٢ من أب رومانى وأم فرنسية . درس فى جامعة بوخارست وزاول النقد الأدبى . منذ عام ١٩٣٨ يستقر نهائياً فى باريس . له نظريات فى الدراما تعكس وجهة نظره الدرامية . أهم دراماته ودراساته : ـ الدرس ـ ١٩٥٠

ـ أميديه ـ ١٩٥٤

يجـــدر بـــنا فى البداية ــ وقبل الدخول إلى لب الدراسة ــ أن نُشير إلى أن التسميات التى أطلقها الكُتاب والمؤرخون على هذا المسرح كثيرة ، وغريبة أيضاً فى نفس الوقت . وهو ما يوضح حالـــة (البلبلة) التى أوجدها هذا النوع من الدرامات . كما توضح أيضاً المساحة العريضة التى خلقهـــا هـــذا الأدب مؤخـــراً سواء قبلناه أو أعرضنا عنه . لكن مما لاشك فيه أن مولد مسرح اللامعقول قد أثار باتجاهه المسرحى المعاصر فى النصف الثانى من القرن العشرين ضجة كبرى جعلت مسارح العالم التى كانت تسعى إلى التقدم والابتكار الفنى إلى تمثيله على خشبات مسارحها وبأسرع وقت ممكن [1] .

أُطلق على المسرح مسرح الأبسيرد ABSURD . واللفظة تعنى فى مدلولها (الشئ المضحك المُنافى للعقل) وكأن بالمسرح الجديد نوع من هذه الرائحة . وأطلق آخرون على المسرح مســـرح (اللادراما) ANTI – DRAMA على اعتبار تضاده مع الدراما ومع القواعد الأرسطوطالية التى وضـــعها أرسطو مُقعداً بها الأدب الدرامى منذ آلاف من السنين ، فضلاً عن خُلو هذا المسرح من التقنـــيات التى دخلت على الآداب منذ عصر النهضة والإحياء الأوروبى منذ نهاية القرن الخامس عشر الميلادى وحتى منتصف القرن العشرين . إن تسمية اللادراما صحيحة هى الأخرى من وجهة النظر الأدبية حتى وإن كانت صحيحة من ناحية الشكل فقط على اعتبار وجود المضامين الدرامية فى المســـرح الجديـــد ولكن .. فى تركيبة فلسفية عصرية تمتد لتحتضن آراء علماء نفس وتأملات فلاسفة لصورة العصر .

=

- المستأجر الجديد - ١٩٥٤
- الملك يحتضر - ١٩٦٢
- دراسة ملاحظات وملاحظات مضادة - ١٩٦٥
- دراسة فتافيت المفكرة اليومية ١٩٦٧

(١) بعد انتشار مسـرح اللامعقـول فـى أوروبـا . نقـل المخـرج المصـرى سعد أردش بعد إنهاء دراسته فى روما بإيطاليا نموذجاً من مسـرحياته . وقدم (مسرح الجيب) هذه الآداب المسرحية فى عرضين لصمويل بيكيت . يوجين يونيسكو فـى الموسم الأول لمسرح الجيب الجديد . الأولى مسرحية (نهاية اللعبة) بإخراج سعد أردش . والثانية مسرحية (الكراسى) بإخراج الزميل المرحوم محمد عبد العزيز .

كما أطلقت جماعة ثالثة على المسرح ـــ وهم قليلون ـــ مصطلح (مسرح النزوة) . ولعلهم قد وُلعوا بهذا الجانب الذى تضمنه المسرح المتفجر ، الذى يميل إلى التقّلب فى الرأى والأحكام بلا أسباب ظاهرة أو منطقية ، بل فى قصد للاقتراب من اللامنطق والغريب وغير المألوف أو غير المتوقع مـــن نظـــارة المســـرح . وهو ما يتجسد فى مسرح اللامعقول من الحوار المسرحى (الحوار بين اســـتراجون وفلاديمير فى انتظار جودو ، وبين العجوز والعجوزة فى الكراسى ، وبين أستاذ الجامعة وزوجته فى من يخاف فرجينيا وولف ؟) .

لم تمنع هذه التسميات التى أشرتُ إليها من الحدّ من تسميات أخرى مثل مسرح المتناقضات أو مسرح المفارقات المميتة المضحكة . ولم يكن ذلك غريباً أو عجيباً فقد جمع مسرح اللامعقول فى اتجاهـــه المســـرحى المعاصر كل هذه المعانى والعناصر ومدلول التسميات الخمس داخل أعماله ودراماته .

ومع كل ما تقدم من تسميات تفتّق عنها الذهن الأدبىفى قرن غنى بالآداب والفنون والعلوم والفسلفة والنقد والضياع الذى خلف نهاية الحرب العالمية الثانية . ومع استعمالنا ـــ مجازاً ـــ لتعبير مســـرح اللامعقول ونحن نتحدث عن أصول وجذور هذا المسرح ، إلا أننا نعترف أنه من الصعب حقيقة ، بل ومن عدم الأمانة العلمية أن نصف المسرح بصفة واحدة من بين هذه الصفات العديدة والجـــيدة التى التصقت باسمه . لأنه بالتحليل الأدبى والفنى هو مسرح جامع لكل صفات مجتمعه ، نظراً للقوة الثورية والطليعية التى تفجرت من داخله وسط عالم أوروبى لم يكن قد استرد أنفاسه بعد من عتبات الحرب العالمية الثانية كما لم يخلُص بعد من فظائع النازية والفاشية ، أو من حالة التشاؤم التى سادت كل نفس بشرية فى القارة الأوروبية .

وُلـــد مسرح اللامعقول على خشبات مسارح العالم عام ١٩٤٩ . ولكنه لم يولد أيضاً عام ١٩٤٩ . ذلك لأن لكل شئ أصوله وجذوره . فأين تكمن هذه الجذور ؟

الأصول والجذور متعددة رغم كل الاعتراضات والصيحات التى خرجت من حناجر كُتاب هذا النوع من الدراما . فهم وعلى اختلاف جنسياقم قد رفضوا أن يدخل إنتاجهم تحت أية تسمية يطلقها على الاتجاه أدباء أو مؤرخون . سواء وُصف مسرحهم بالعبثية أو اللادرامية أو اللامعقول .

ومـــن جانبـــنا ، فإننا نعثر على الروائي الجزائرى المولد فرنسي الجنسية (ألبير كامي) [1] كأول من ألقى الضوء على ارتباط هذا المسرح بأصول يونانية قديمة ، ذكرها في بحثه عن (أسطورة سيزيف) الذى كتبه عام ١٩٤٢ ثم نشره في نفس العام [2] وفيه يُفسر كامي عناصر العبث التي كـــانت كامنة تملأ قلب سيزيف القديم ، واستمراره رغم الحياة والموت عبر العصور والسنين . ثم ظهوره مرة أخرى في العصر الحديث وسط جنبات الإنسان المعاصر . وكما تعذب سيزيف برفعه الحجر الذى يتهاوى من أعلا قمة الجبل إلى الأرض ليعبده مرة ثانية وثالثة ورابعة ...... إلى القمة ، دون فائدة تُرجى من عمله ، بل وإنهاكه موتاً بهذه الطريقة اللاآدمية ، فإن البطل المعاصر يصبح ــ نتيجةً لهذه العبثية بأقدار الناس وجهردهم ــ سيزيف القرن العشرين .

لكن هل لنا أن نتوقف برهة لنبحث عن ماذا تكشف وجهة النظر هذه ؟

في تفســـيرى أنها تكشف عن إحساس باللوعة راود كُتاب هذا القرن في أكثر من مكان ، رغـــم بُعد الشُقة والمسافات بينهم ، ورغم اختلاف جنسياتهم وتعذّر إيجاد علاقة خبرة في أعمالهم الـــتى مارسوها في حياتهم العملية حتى وصلوا إلى كرسي الصدارة والأستاذية في آدابهم وفنونهم . ويطيب لي أن أسميها (صيحة العصر) ونبضات الحس المُرهف التي تجعل من انتاج هؤلاء الأدباء ــ أينما كانوا ــ متفقين على وجهة نظر فكرية ثاقبة تفعل الكثير لصالح إنسان العصر وآدابه ، سواء عنـــد الـــروســـى الأصـــل آرتور أداموف ARTHUR ADAMOV (٢٣ / ٨ / ١٩٠٨ ــ ١٥ / ٣ / ١٩٧٠) ، أو الايرلنديَيْن جيمس جويس (٢ / ٢ / ١٨٨٢ ــ ١٣ / ١ / ١٩٤١) JAMES AUGUSTINE ALOYSIUS JOYCE ، صمـــويـــل بيكـــــيت SAMUEL BARCLAY BECKETT (١٣ / ٤ / ١٩٠٦ ــ ؟) أو الروماني الأصل الفرنسي يوجـــين يونيسكو (١٩١٢ ــ ١٩٩٤) ، أو الفرنسيَيْن ألبير كامـــى ، جـــان بول سارتر (١٩٠٥ ــ ١٩٨٠)

---

(١) ALBERT CAMUS من مواليد موندوفي بالجزائر في ٣ نوفمبر ١٩١٣ والمتوفى في فيل بنيفيني في ٤ يناير ١٩٦٠.

كاتب روائي ودرامي ومُنظّر للأدب . أحد أبطال ودعاة الأدب الوجودى إلى جانب زميله الفرنسي جان بول سارتر .

2. ALBERT CAMUS : LE MYTHE DE SISYPH , GALLIMARD , P. 11.

JEAN – PAUL SARTRE ،وانتهاءً بالانجليزيَّين هارولد بنتر HAROLD PINTER (من مواليد ١٠ / ١٠ / ١٩٣٠) ، أرنولد فسكر ARNOLD WASKER .

علينا أن نذكر أن الجديد الذى أتى به مسرح اللامعقول فيما يخص (عنصر العبث) أنه انصرف عن الوعى بالعبث اليونانى القديم الذى تحكمت فيه آلهة وأساطير لا ترحم ، كما تشير إلى ذلك التراجيديات الإغريقية ، مُحمّلاً هذا العنصر العصرى طابع المهزلة والشكل الهزلى الساخر .. أى أنه عبث من نوع جديد يثير السخرية بمشاهديه على الضحك فى أقوى مواقف الجد والتراجيديا . وعلى ذلك تظهر مسرحيات اللامعقول وهى تحمل فى نهاياتها نهجاً خاصاً يتبلور سخرية فى الختام كمحصلة من محصّلات العصر نفسه ، وعدم تصديق واستنكار لوضعية الحياة المعاصرة (آنذاك) من كُتاب الموجة الجديدة على الأوضاع القائمة داخل مجتمعاتهم الأوروبية التى قطعت طوراً بعيداً فى طريق الحضارة الإنسانية . بل لقد تمادى الدراميون فى إعلان شكوكهم وعدم وثوقهم فى وجودهم وحاضرهم ومستقبلهم .

" إن من حق مسرح اللامعقول آن يذهب إلى القول بأن العالم الذى نعيش فيه يبدو غير معقول . وأن عقله أو تفكيره لا يمكنه أن يفهم هذا العالم ـــ يوجين يونيسكو " [1] .

حقيقة أن ظهور المسرحيات تلو المسرحيات تحمل هذا اللون من الآداب الغربية على كل ما حولها من آداب ، يحمل فى طياته الإصرار على وجهة نظر الكُتاب . بل واستمرار هذا الإصرار إلى فترة زمنية تعدت العشرين عاماً ببضع السنوات ، رغم الصدمات الجماهيرية والنقدية التى أثارتها موجة اللامعقول . وصحيح أيضاً أن استماتة الكُتاب لتعرية الحضارة الغربية بصفة خاصة قد جعلهم ينشطون فى إبراز الضياع والخواء والفراغ الذى دخل قلب الإنسان وعشّش فيه مستقراً . وما معناه نجاح الاستمرارية . ومع كل تلك الجهود لإنجاح ونشر اتجاه مسرحى معاصر ، حتى وإن أدنّا كعرب وكمسلمين مسرحاً له مثل هذه الصفات الوجودية أحياناً والإلحادية أحياناً أخرى . إلا أننا لا يمكن لنا أن نشيد بأدبه وفنونه كإحدى الظواهر الفكرية فى العصر الحديث . ومع أن كُتاباً كثيرين قد رأوا أن كُتاب مسرح اللامعقول (لم ينتهوا إلى اليأس) . فإننا فى مصر قُلنا منذ ثمانينيات القرن العشرين أنه انتهى فعلاً . لقد رُفضت تجربة مسرح اللامعقول فى مصر مبكراً رغم

(١) الدكتور لطفى فام : المسرح الفرنسى المعاصر . الدار القومية للطباعة والنشر . العدد ٩٣ فى ١٥ / ٧ / ١٩٦٤ . ص ٢٢٥

الإبهار الذى قدمته التجربة لطبقة المثقفين المصريين [1] . فإذا ما أضفت مناقشات تلو مناقشات ومهاجمة من الكاتب الدرامى المرحوم نعمان عاشور وشاركه فى الهجوم عدد من النقاد المصريين والعرب . ثم إذا ما قارنتُ بعد ذلك مؤخراً بين كمّ الإنتاج من هذه المسرحيات وعدد سنوات الإنتاج ، وصلت إلى إختلاف مع المتفائلين لمسرح من هذا النوع على أرضية المسارح العربية ، قبل أن تتكون حصيلة الآراء الجماهيرية والنقدية تجاه تجربة غير عادية كتجربة مسرح اللامعقول .

هل تحمسنا لأدب اللامعقول أكثر من أصحاب اللامعقول أنفسهم ؟ أقول نعم . حقيقة أن الأدب كان رائعاً ، كاللطمة على الخد أو الصدمة فى النفس والقلب . لكن التقييم الأدبى أو الفنى يجب أن ينتظر الحصاد التجريبى ليصدر رأياً محايداً مقنناً . إن يونيسكو وهو أول مفجرى هذه الموجة ــ وبواقع من معرفته الأدبية بفنون المسرح ــ قد وضع تحفظات ذات قيمة حول مسرحه حين ذكر " ينتهى الأمر بمسرح الطليعة إلى وضعين . إما أن يظل غير شعبى فلا يعترف به أحد ، ثم لا يلبث أن يختفى وكأنه لم يكن . وإما أن يصبح بمرور الوقت شعبياً وتعترف به أغلبية الناس طبقاً لسنة التطور والتقدم " [2] .

* * *

بين ألبير كامى ومعاصره جان بول سارتر علاقة فكرية عريضة واسعة المدى . كلاهما عانى من الحرب . الأول مات أبوه صريعاً فى الحرب العالمية الأولى ، والثانى اشترك بنفسه فى الحرب الثانية بما عكس على إنتاجه الدرامى بعد الحرب (درامته سجناء ألطونا) . كما يربط المذهب الوجودى ، وهى فلسفة عصرية تؤكد على حرية الفرد ومسئوليته ككائن حى موجود يعيش ، بين كل منهما . ومن هنا نعثر على عنصر الحرية الكامن فى مسرح اللامعقول وعلى أصوله عند كل منهما مسبقاً قبل حقبة نهاية الأربعينيات .. زمن تفّجر مسرح اللامعقول . الحرية للإنسان الذى يحس بأنه غريب عن الأرض ، ويصير إلى حالة اللاإنتماء تماماً . وهو ما نتقابل معه كثيراً عند شخصيات كامى فى رواياته .. إنسان لا يؤمن بالله سبحانه وتعالى ، ولا يؤمن بالمثل أو بالتقاليد ،

---

(١) قدّم مسرح الجيب عام ١٩٦٨ مسرحية يوجين يونيسكو (الأستاذ) LE MAITRE بإخراج كمال عيد . وأظن أنها التجربة الأخيرة فى نوع مسرحيات اللامعقول فى مصر .

(٢) الدكتور لطفى فام : مصدر سبق ذكره ، ص ٢٢١ .

ولا يثق فى الحقيقة ، ولا حتى فى المستقبل . وهو لذلك يستقبل أو يستعد لاستقبال النهاية أو الموت طائعاً مختاراً . وهذا كل ما يستطيع أن يقدمه من جانبه كموقف (تمرد) ضد أو فى مواجهة عبثية الكون أو الوجود ، وفى حرية منه . فهو يعتبر سلوكه هذا هو الحرية الداخلية الذاتية عنده والكامنة فى باطنه النفسى . مثله مثل بطل (اللامنتمـى) غـريباً عن عالمه يدفع بنفسه إلى الموت فى نفس اللحظة التى يعتقد فيها بحريته ووجوده . وهى نفس النظرة التى أشار إليها يونيسكو عام ١٩٥٢ فى دراسة له إذ يقول :

" إننى أشعر فى بعض الأحيان أن العالم يبدو فى نظرى خالياً من المعنى . الحقيقة تبدو لى غير حقيقية ، والواقع غير واقعى . " [١] .

إننا لا نشك فى الحرية السارترية أو الجانب الإنسانى منها على وجه الخصوص . هذه الحرية التى دفعت به كمفكر إلى أن يترك قلمه وفلسفته وسلاحه اليومى لينضم إلى صفوف رجال المقاومة الفرنسـية فى الحـرب العالمية الثانية ، وليحارب فى الميدان حتى ينتصر الإنسان الحر على النازية والفاشية معاً . وهو بدافع من الحرية وفكرها السامية كتب درامات ما بعد الحرب (جلسة سرية ــ ١٩٤٤ ، الذباب ــ ١٩٤٣ ، موتى بلا قبور ــ ١٩٤٦ ، المومس الفاضلة ــ ١٩٤٦) . لكننا فى الوقت نفسه نرى حريات مُعوجة هدامة داخل هذا الأدب الحر والتشاؤمى فى آن واحد . كما نلمح الإلحاد واضحاً فى درامته (الشيطان والإله الطيب) . هذه الجذور التى نعثر عليها عند سارتر نجد لها شبيهاً ، أحياناً بطريقة مباشرة كما هى فى الأصل ، وأحياناً أخرى بطريقة غير مباشرة لكنها وحشية التأثير همجيته . لماذا ؟

لأن المباشرة تفصح عن الشئ أو مكنونه عبر طريق الصراحة أو المواجهة أو الإنسانية . أما عـند اللامباشرة فإن الموقف يسمح بكثير من الشاذ والغريب ، ومن الفوضى الفكرية أو إنحلالية الآداب بالتسرب ، وهو ما ليس بالاستطاعة فى سهولة الكشف عن كُنهه ، فضلاً عن حالة الخلل التى تنتج عن حالة اللامباشرة مُشوهة بتفسيرات غالباً ما تكون بعيدة وصعبة ولا تمس الحقيقة فى كثير من الأحوال . لعل تفسير حركة النقد المسرحى لمسرحية صمويل بيكيت (فى انتظار جودو) والخروج من الدراما إلى تفسيرات وتأويلات الإلحاد على اعتبار تشابه اسم جودو بــ GOD بالله

---

(١) الدكتور لطفى فام : المرجع السابق ، ص ٢٤١ .

سبحانه وتعالى . وعدم ظهور أى منهما فى المسرحية ...... إلى غير ذلك من التفسيرات التى تستند وحتى اليوم إلى معلومة مفيدة ننتظر من العرض المسرحى الإفصاح عن حقيقتها .

إن جميع الحريات السارترية قد وقعت فى مصيدة العصر . وسارتر من خلال أدبه الوجودى يبحث فى الصراع القائم بين الإختيار وبين المسئولية من منظور فلسفى . وهو ما يلصق موضوعاته بالطليعية والفكـــر الطليعـــى . حتى داخل دراماته على مستوى الأدب الدرامى بإستثناء مسرحية (موتـــى بـــلا قبور) التى لا تحتوى على أية ذرات طليعية بالمرة لخصوصية موضوعها . إن جذور اللامعقول عند سارتر تكمن فى أعماله الدرامية والملحمية من السؤال المتكرر الذى يلف حولـــه ســـارتر وهـــو : إلى أى مدىً يقبل الناس المثال الوجودى للحرية ؟ ثم ، كيف يتحملون مسئولية مصائرهم ؟ وهل يجربون جديداً ؟

وهنا ، نصل إلى سلوك (الجرأة) التى تُغلف الأدب الوجودى . جرأة على إستعارة نموذج أســـاطير الإغريق وإلباسها لباس العصر كما فعل سارتر فى درامته (الذباب) ، واستطاع بها حقاً وبتأثير من قوة مذهبه الوجودى من مهاجمة الفاشية ودعايات بيتين أثناء الحرب .

ترتكـــز الجرأة على عنصرين واضحين لا لبس فيهما ، لابد من الإشارة إليهما إذا ما ابتغينا التنقيب عن الأصول والجذور القديمة ، حتى وإن عادت وعدنا إلى سنوات قليلة قبل إنبثاق حركة المسرح الطليعى .

يـــبدو أنـــى أخلط بين لفظى الطليعة واللامعقول . حقيقة أن لكل مصطلح منهما مفهومه ومعناه الخاص به . لكن المعقول ، أو اللامعقول كذلك هو أن نضعهما فى كفة واحدة تحمل لكل منهما أو لهما معاً معنى مركباً ثابتاً . وهو التركيب الذى أتت عليه مسرحيات اللامعقول .

فالطليعـــية هى حركة أو ظاهرة أو بعث فنى لشئ أو لفن متقدمة على شئ أو فن سابق أو ســـبق . وهـــى على ذلك تصبح حركة تدعو إلى التغيير . وأى مسرح يجرؤ على أن يصف نفسه بالطليعية مطالب بأن يستعمل وسائل وأدوات وتقنية وأشكال حرفية لها من الخصائص ما لا توجد لســـواه . وهو ما نراه أمراً صعب الانتشار ، إلا فى حالات نادرة فى تاريخ الأدب العالمى . وبعد مشاق وجهود مضنية وفترة مرور من الزمن . وعلى حد قول يونيسكو " ومهما يكن من أمر فإن القوانين المسرحية التى اعتقد أننى اكتشفتها قوانين مؤقتة غير مستقرة " .

وإذاً ، فالطليعـــية تحتوى على ثورية تُغير القديم إلى جديد بنسيج ممتاز مختلف يرضى أذواق الجماهير بمادة درامية لم تألفها العين ولم تتعود الآذان على سماعها . وهو أمر يخلع شرفاً على المسرح الـــذى يسعى لهذا التطوير أو لبعض منه فى أقل الأحوال . لأنه ــ المسرح ــ يصبح بهذه الوسيلة أداة من أدوات نشر التطور العقلى والأفكار والفكر المفتوح .

أمـــا اللامعقـــول فهو الشئ المنافى للعقل شكلاً أو موضوعاً أو بهما معاً . من المعروف أن التـــيارات الفنـــية فى طريقها إلى الظهور ثم الانتشار تأكل بعضها بعضاً ، كعلاقة السمك الكبير بالصغير . التيار الجديد يبتلع التيار القديم حتى وإن ظل لقرن كامل ويزيد كما فى الرومانتيكية ، أو إذا ظـــل عدة قرون كما الكلاسيكية . وليس معنى ذلك أن لكل تيار بحكم الطبيعة القدرة على ذلـــك . لأن نجاح تيار فنى أو اتجاه وانتشار أفكاره وأغراضه وأسلوبه عالمياً بواسطة أدباء وفنانين ورســـامين منتشـــرين على مساحة العالم يقتضى وقتاً طويلاً ، ويتطلب قبل ذلك أصالةً فى التيار ، ودوافع قوية للاتجاه ، وشمولية فى الفكر هنا وهناك ، ثم شاعرية فى التعبير فى النهاية . ولعل افتقاد تـــيارات أو اتجاهـــات جيدة مثل السيريالية أو الدادية [1] أو المستقبلية فى الأدب أو الفن لبعض العناصر الجوهرية السابق ذكرها أو الأخرى التى لم نذكرها ، هو السبب فى انزوائها إذ أن بعضها لم يُعمّر طويلاً فى رحلته الفنية ، أو هى لم تخرج من دائرتها المحلية أو الأقليمية إلى العالمية .

" الأحداث فى الفن تتبع دورات أبدية ثابتة . كما بالاستطاعة ملاحظة وجود قوانين طبيعية تربط هذه الأحداث . فالملاحظ أنه بعد رسوخ أى اتجاه أو أسلوب أو نظرة إلى العالم ، وبعد أن يتم اكتشافه وإرتقاؤه إلى أن يُحقق إمكاناته كافة ، يجئ اليوم الذى تُستنفد فيه هذه الإمكانات. وتظهر ســـاعتها الحاجة إلى جديد فى التيار أو الاتجاه أو الأسلوب أو الحياة ذاتها . بيـــد أن التغـــيرات الأساســـية نفسها لن تأتى على حين غرة . فهى قبل أن تصبح واضحة المعالم ، تنمو مختفية مُضمرة وقتاً من الزمن " [2] .

* * *

---

(١) DADA الدادية مذهب فى الأدب والفن انتشر فى فرنسا وسويسرا ما بين أعوام ١٩١٦ ، ١٩٢٠ م ويتميز بالتأكيد على حرية الشكل تخلصا من القيود التقليدية .

(٢) هوجو لايختنتريت . الموسيقى والحضارة . ترجمة د . أحمد حمدى محمود ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، تاريخ الطبع غير مذكور (ب . ت)

حين نتحدث عن جذور وأصول مسرح اللامعقول يتعين علينا أن نُرجع الأصول إلى تيارات فكـــرية وفلسفية سابقة عليه . إذ لها الفضل ولأصحابها من فلاسفة وكُتاب فى انبثاق هذا الاتجاه المســـرحى ودراماتـــه التى ملأت مسارح العالم لثلاثة عقود من الزمان . فضلاً عن هذه المشاركة الإيجابـــية التى خلّفتها الحركة وأثبتها الاتجاه . وأقصد بذلك قيام المسارح الصغيرة لتمثيل درامات اللامعقـــول بـــالأعداد الصغيرة من الشخصيات المسرحية ، ومسارح الجيب ، ومسارح خاصة بالمـــثقفين والطبقات المتعلمة . كـــل هـــذه المســـارح كانت مخصصة طوال أيام الأسبوع لتمثيل مســـرحيات اللامعقول (فى الخمسينيات كانت نصف مسارح باريس تقدم كل ليلة مسرحيات اللامعقول) . وهو ما نعتبره مشاركـــة مـــن مسرح اللامعقول لإنعاش الحركة الدرامية تأليفاً ، والحركة المسرحية إخراجاً وتمثيلاً .

نعم هناك جذور لمسرح المعقول فى أعمال الإيرلنديّن جيمس جويس وصمويل بيكيت . تتقابل هـــذه الجذور مع مسرح اللامعقول فى الإعلان عن الفن المطلق عند جويس لكل شخصية من شخوص مســـرحه . وهـــو ما يجعل الشخصية ترفض الفن بحالته هذه ، إذ يصبح السائد المعقول لا معقولاً من وجهـــة نظـــر هذه الشخصيات ، وبعنصر الوعى نفسه . فى قطعته الأدبية المعنونة (صحوة فنيجان) يصـــل الوعى عند الشخصية البطلة إلى أن تفيق من غفوتها وحلمها الحياتى الطويل الذى امتد لعشرين عامـــاً فى العمل لتُردد عبارات لا معنى لها ولا طعم ولا فَهْم لها . وهو ما نترجمه بأن فنان جويس عندما التقط حريته ومن أوسع أبوابها ، يحاول أن يمارس هذه الحرية وهو فى حالة وعى كامل بوجوده وكيانه. لكـــنه يصـــطدم مع عصره ومع ناسه ، ويضطر لأن يمتشق الحسام ليحارب سجّانيه فى محاولة لإثبات سخف الواقع الذى يبدو له ــ وبفضل من وعيه بوجوده ــ غير الواقعى الحقيقى .

فـــإذا مـــا انتقلنـــا إلى ثانى الإيرلنديين صمويل بيكيت كواحد من أهم شخصيات مسرح اللامعقول ، استطعنا أن نكتشف سوابق جوهرية تأثر بها قبل أن يخطو بمسرحيته العبثية الأولى إلى باب هذا المسرح التجريبى الشاذ . وتتضح العلاقة بين الجذور التى اكتسبها وبين ما قدمه من إنتاج مسرحى فى النقاط التالية :

تأثـــره بالكاتب جيمس جويس . فضلاً عن أن بيكيت كان أول من ترجم آدابه كذلك . تأثره بجو الأحلام حتى ليصعب الاختيار بين الواقع وبين الحلم ، أو الحلم من الواقع . كلاهما مختلط

وغير محدد . كلاهما ظاهـر للعيـان وغير ظاهر فى الوقت نفسه . ويصبح الحلم امتداداً لليقظة فى سبيل العثور على واقع شامل يبنى الواقعية (المنقوصة) التى سيطرت على الآداب منذ بداية القرن العشرين كالواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية . وهى منقوصة كما أطلقنا عليها لأنها لا تضيف كـثيراً أو جديداً غير تصوير الواقع نفسه . وهو ما يعتبره الطليعيون نقصاً ، وبتْراً لصورة الواقع الشامل والعـام الذى يجتهدون هُم فى البحث عنه . إن شخصية (مالون) عنده فى روايته المسماة (موت مالون) تفقد كل حدود بين الحقيقة والخيال .

وطبيعى ألا تشير هذه الدراسة إلى كل الجذور والعلاقات بتفاصيلها ، إنما نحن نحاول الإشارة إلى الجـذور التى تحمل صفاتٍ جوهرية داخل مسرح اللامعقول ، وثبت وجودها أو تناثرها على السطح مرة هنا ومرة هناك .

وحتى لا نُغفل بعض الأهميات ، فإننا نجد مثيلاً من الماضى فى إنتاج الإنجليزيّين هارولد بنتر وأرنولـد فسكر . وكلاهما ينتمى إلى موجة كُتاب اللامعقول ، أو إلى إمتدادات هذا المسرح إن توخيـنا الدقـة . حقيقة أن هارولد بنتر قد حمّلَ درامته الأولى (وكيل الأراضى) كل خصائص الأبسـيردية بجمـيع عناصرها الجوهرية والجزئية . لكنه يُعتبر طليعياً مختلفاً عن كثير من معاصريه الطليعيين الذين اتخذوا من موجة اللامعقول سوقاً لبضاعتهم الفكرية والثقافية .

يختلف بنتر عن يونيسكو ، كما أنه يختلف عن بيكيت . إنه يأخذ منهما لكنه لا يُنتج إنتاجاً مشـابهاً لإنـتاجهما ، حـتى ولو كان داخل حدود مسرح اللامعقول . إن بنتر لا يبنى أو يُشيد معلوماتـه أو أبسيردياته على الخيال البحت كما هو الحال عند أغلب الطليعيين . لكنه يُبرز هذه اللامعقولية من خلال الحياة نفسها .

وعلى هذا ، فقد حدا الأمر أحياناً ببعض الطليعيين إلى معارضة أفكار بنتر . أو بمعنى أصح اعتباره خارجاً على منهج وروح الطليعية . لكن من العدل أن نذكر أن هذه المغايرة التى أخذ بها هارولد بنتر نفسه ومُختصِ دراماته بها قد هيأت له مكاناً على الساحة الدرامية أكثر قدراً وأعظم أثـراً فى كثير من الأحيان عن كثير من الطليعيين أنفسهم . إن اتجاهه يبعث أيضاً على الانقباض ، وهى خاصية لا معقولة . كما أن دراماته لا تفتقد جو الأحلام . وفى اختصار فإن دراماته لا تفتقد

أيضـــاً جو الأحلام المنتشر على مساحة الآداب والقوانين . واتجاهه يبحث عن الحواديث والرعب والتعصب ، الأمر الذى يُوصّل الدراما فى نهايتها إلى هلع ورعب وتعصب .

وهـــو بعد ذاك يُسلح دراماته عضوياً بعنصرى التراجيديا والكوميديا زيادة فى التكثيف ، ورجوعـــاً أو محاولـــة للرجوع إلى شكل التراجيديا الكلاسيكية الأولى ، بل هو يعمل حالياً على خلطهمـــا ، إنه يعمل (معملياً) على خلطهما . وكيف لا وهو إلى جانب ما تقدم ، أول درامى الانجليز فى العصر الحديث الذى كتب مصّوراً شخصيات حية لا تزال على قيد الحياة مُحملاً إياها خطوطاً مظلمة وتونات صوتية تشاؤمية . لذلك نجد نهايات مسرحياته جافة الطباع خشنة العنصر، واقعية وغير قابلة للصورة الواقعية فى نفس الوقت ، مسرحيات تقدم نسيجاً من ضفير أدبى ماهر أساسه التراجيديا والكوميديا .

هذا بينما نجد زميله أرنولد فسكر يميل فى طليعية إلى استعمال ماضيه وخبراته الحياتية ، حتى داخـــل درامات مسرحه المنتمية إلى جذور اللامعقول . إن شخصيات فسكر تخرج علينا من جعبة تجاربـــه ، من اللاشعور عنده حيث يسكنون لفترة طويلة يعرضهم داخل عالم اللامعقول بقلب لا يقبل ولا يريد أن يقبل أو يعترف بهذه المعقولية . وفسكر فى جذور دراماته يعود بنا إلى الأصالة ، وحياة الريف حتى ليكاد الإنسان أن يُحس بعبق المسرح الواقعى المناهض لمسرح اللامعقول .

إنـــنا لا نعـــدم كذلك سوابق عديدة تتمثل فى جذور آداب التشيكى فرانز كافكا [1] بكل عُقـــده وتعقـــيداته ، وإظهاره الحُلم كشاهد عيان فى رواياته وقصصه . ونفس الجذور تتواجد فى أعمال الدرامى الأمريكى إدوارد أُلبى ، والروسى الأصل الفرنسى الجنسية آرتور أداموف .

ثانياً الخصائص الجوهرية

١ ـ حرية التأليف المسرحي

أتاح مسرح اللامعقول فرصة واسعة للكُتاب الذين عالجـــوا آدابهم القصصيـــة والـــروائية

---

(١) FRANZ KAFKA (٣ / ٧ / ١٨٨٣ - ٣ / ٦ / ١٩٢٤) كاتب روائى وقصصى تشيكى . يكتب أعماله باللغة الألمانية . عانى كثيراً فى حياته القصيرة الشبيهة بحياة الألمانى جورج بخنر . أصيب بمرض الصدر (السل) . عاش السنتين الأخيرتين من حياته فى برلين ومات فى إحدى المصحات بجانب فينا العاصمة النمساوية . بدأ كافكا كتاباته عام ١٩٠٤ . ولم يُكمل أعماله الشهيرة التى عرفه العالم من خلالها مستقبلا . إلا أن صديقه الصدوق الألمانى ماكس برود MAX BROAD يُتمم الأعمال ويقدمها للعالم ، رغم وصية كافكا بحرقها . أهم أعماله (القصر ـ القضية ، أمريكا) .

والدرامـــية والشعرية عبر باب واسع من الحرية سواء فى المضمون أو الشكل . وفى ظنى أن الحرية هـــى الـــتى أتاحـــت هذا المدّ الجديد ـــ والغريب حقاً عما قبله ـــ من أفكار وآراء ومتناقضات وصراعات بين الأدباء والجماهير من ناحية ، وبين الفلاسفة والفنانين المبدعين من ناحية أخرى .

وفى المســـرح ، فـــإن حرية التأليف المسرحى واحدة من الأسباب الهامة التى حدت بمسرح اللامعقـــول إلى التخـــلى عن كل الآداب السابقة ، وعن تيارات ومذاهب أدبية وفنية كالواقعية والرومانتيكـــية والطبيعـــية . وحينما نقول بأن بمسرح اللامعقول (رومانتيكية) فإننا نعنى هذه الرومانتيكية الخاصة التى وُلدت معه حاملة طابعاً خاصاً بعيداً عن أشكال الأرسطية ، والبعيدة أيضاً عن دراما تورجية هامبورج عند ليسنج ، والمشابهة إلى حد ما للملحمية برخت فى العصر الحديث .

وعليه ، فالمؤلف المسرحى فى درامات اللامعقول لأُيقيم وزناً لما تعلمناه فى الدراما من ناحية الصراع الدرامى بمفهومه الأرسطوطالى . وهو لا يفكر أو يُجهد نفسه كثيراً قُرب ختام المسرحية أو الصورة التراجيدية ، أو الحل الكوميدى عند النهايات .

وحـــرية هـــذا المؤلف فى أنه يكتب متى أراد . لكنه عندئذ يكتب داخل سياج فكرة ثورية غريبة غالباً لم يتطرق إليها أحد قبله ، وهنا يبرز عنصر المفاجأة عند الجماهير . ويُصر المؤلف على أن تتعارض فكرته مع الفنون السابقة والدرامات الموروثة . هذه الميزات هى إحدى أسباب رواج مسرح اللامعقول فى عروض الخمسينيات . لماذا ؟

لأن هذه الأفكار التى وردت على خشبات المسارح قد صدمت الجماهير صدمات قاسية . يونيســـكو فى (الكراســـى) يجعل أهل البيت (العجوز والعجوزة) يستقبلان جموعاً من الناس ، الحوار فى المسرحية يستقبلهم ويقودهم إلى مقاعد الجلوس ، ونحن كجماهير لا نرى شيئاً لا ضيوف ولا مقاعد . أليست هذه صورة درامية غير معقولة ؟

وبيكـــيت فى لعبة النهاية أو نهاية اللعبة كما يُطلق عليها أحياناً (وهى التسمية الأقرب إلى اللغة الفرنسيـــة FIN DE PARTIE) ، يضع فى المستوى الأول من مقدمة خشبة المسرح صندوقين للقمامة والمهملات ، ويضع داخلهما طوال العرض تقريباً شخصيتين من أهم الشخصيات الأربع للدراما كلها . وهذه صورة أخرى غير معقولة . بل لعلها لا تجد لها شبيها فى كل تاريخ الدراما منذ العصر الإغريقى .

هـــنا تُصدق عدم المعقولية لأن مثل هذه الصور المسرحية الشاذة لم يسبق لها مثيل فى تاريخ المســـرح . فــإذا ما جاء كُتاب اللامعقول وفى بدايات الطريق ليقدموا مثل هذه الأفكار الجريئة استطعنا أن نستشرف معالم الحرية ، حرية بعيدة عن الفرض والجبرية لا تخضع لأى شكل استبدادى أو ديكـــتاتورى يفرضـــها . وحينما يذكر يونيسكو " إننى أرى من السخف أن يطلب الناس من المؤلف المسرحى أن يرشدهم إلى الطريق المستقيم . ومن الحُمق كذلك أن يفرض أى مؤلف فلسفة آلـــية على العالم بأسره " فإننا نفهم أن مصدر هذه الحرية فى آداب اللامعقول أنها تقدم مشكلات طليعية لقضايا ساخنة معاصرة ـــ أو كانت معاصرة بين خراب حربين عالميتين ـــ تقدمها للجماهير لـــتحاول أن تجد لنفسها خروجاً من مأزق المعاصرة وبدافع من داخل أحاسيس الجماهير نفسها ، وفى رفض لكل ما يمكن أن يُفرض عليها من حلول مؤقتة غبية أو مُنوّمة أو غادرة خائبة . أليست هذه حرية غالية تستهدف إيقاظ الوعى الإنسانى ؟

ويجسد يونيسكو معنى الحرية فى مسرحه فيقول فى أحد أحاديثه " إن لجمهورى مطلق الحرية فى أن يُفسر أعمالى التفسير الذى يراه . وهو تفسير لا سبيل لى إلى توقّعه بل وليس لى الحق فى أن أتوقع أن يكون بهذا المعنى أو ذاك ، أو حتى أُوجه الجمهور فى شأنه . لأنه إما أن يكون مغزى العمل واضـــحاً ، وفى تلك الحالة يكون لدىّ ما يقال . وإما أن يكون المغزى غير واضح وإذ ذاك يكون العمل قد فشل ولا يكون لدىّ فى تلك الحالة أيضاً ما يمكن أن يُقال " [1] .

فى رأيى أن هذه الحرية التى نحن بصددها بحثاً وتفسيراً هى التى حدت بيونيسكو نفســـه إلى تغيير اسم درامته الأولى المغنية الصلعـــاء من الاسم أو الأسماء الأولى (ساعة اللغة الإنجليزية ، إلى (حصـــة اللغة الإنجليزية) ، إلى (جنون بج بن) حتى استقر على اسم (المغنية الصلعاء) . ولا يعجـــب القارئ إذا قلت أن الاسم الذى استقر عليه يونيسكو والذى خرجت به المسرحية عرضاً عـــام ١٩٤٩ قـــد جـــاء صدفة نتيجة خطأ ممثل فى المسرحية أثناء إلقاء دوره فى إحدى جلسات التدريب . فبدلاً من أن يتحدث ـــ بنص الحوار ـــ عن شخصية أخرى بقوله (المُدرسة الشقراء) نطق حواره خطأ قائلاً المغنية الصلعاء . وما تبع ذلك من صياح يونيسكو الذى كان يحضر جلسة التدريب " هذه هو اسم المسرحية الذى أُريده " وكان له ما أراد . تقودنا هذه الحادثة

---

1. DIALOGUE AVEC IONESCO , PENSÉE FRANCAISE , NO. 6 . JUIN 1959 , P. 8

الشهـــيرة إلى أن كُتاب اللامعقول يكتبون وهم أحرار من كل قيد سواء فى الأحداث أو الذروة أو الخاتمـــــة ، أو حـــتى التقيد بعنوان يحمل اسم المسرحية . لكن اللامعقول فى هذا الاسم المختار للمسرحية ، أنه لا توجد لا مغنية فى المسرحية ولا شخصية صلعاء .

ومن الضرورى أن نذكر أنه نتيجة لغرابة الشكل والمضمون اللامعقولين السابق ذكرهما ، فـــإن هضم هذا الأدب المسرحى من الجماهير ، أو حتى استيعابه كان أمراً صعباً وعسيراً . وعلى هذا ظلت آداب اللامعقول غير مفهومة أو غير واضحة فى كثير من الأحيان . الأمر الذى نراه فى الـــنهاية أحـــد الأســـباب الرئيسية فى اضمحلال مسرح اللامعقول ، لبعده عن القاعدة الشعبية للجماهير مهما كان مستوى أذواقها وتعليمها وثقافتها . وهو نفس الأمر الذى لم يُوصل المسرح أو آدابه إلى المستوى الشعبى والعام للجماهير .

٢ - الجرأة بين الأحلام والخيال

بفحـــص انـــتاج آداب اللامعقول نستطيع أن نقول إن الجرأة قد أخذت نصيباً وافراً فى المســـرحيات . يونيســـكو ينتقل ــ وبجرأة بالغة ــ من تعلم اللغة الإنجليزية التى قرر تعلمها عام ١٩٤٨ ، وفجـــأة ، إلى التألـــيف المسرحى لدرامته الأولى المغنية الصلعاء . مع أن مهنة المؤلف المســـرحى ليست لعبة يمكن أن يلعب أو يلهو بها أحد ، أو احترافها بين ليلة وأخرى . ذلك لأن علوم المسرح قد حددت للتأليف المسرحى نظماً ومناهج ودراسات عليا تُصعّب من انتماء الدخلاءِ إلى المهنة الشاقة هذه .

ومـــع ذلك فإن الظروف التى أحاطت بمضامين مسرح اللامعقول إضافة إلى الفكر الجديد الـــذى أتت بـــه رغم احتوائه للفلسفة والإلحاد والمتناقضات والتشاؤم ، وغير ذلك من مثبطات للهمم ، مع ذلك فقد رفعت الدرامات بكُتاب عاديين إلى الشهرة دون مهارة تُذكر فى باع التأليف للمســـرح (الإنجليزى أرنولد فسكر لم يُنه أكثر من دراسة الثانوية العامة ومع ذلك فهو من أشهر الكُتاب الإنجليز المعاصرين) .

المقصـــود بالجـــرأة هنا هو الجرأة فى العوامل المسرحية ولا أقول الأحداث . عند يونيسكو نسمع عن فأر ولد جبلاً ، وشخصية على موعد مع حريق سيشُب ليدمر شيئاً . وأستاذ يُعلم مكارم

الأخـــلاق وعظائم السلوكيات ، وهو بلا رأس بالمرة .. أى بلا عقل أو مخ أو مُخيخ أو تفكير ، وهو المعلم الأستاذ الذى يحمل العرض اسمه الأول .

تقضـــى الجرأة على كل ما هو متعارف عليه ، وعلى كل ما هو مهذب ورقيق فى الحياة . وعلى ذلك تبدو مسحة الجرأة على كل الخيوط والعلاقات فيبدو كل شئ مغالى فيه وجافاً وقاسياً وأليماً فى وقت واحد ، دون صقل أو تهذيب أو (تشطيب أدبى) . وهى نفس الجرأة التى أدّت إلى نبذ الواقع الاجتماعى كذلك ، على اعتبار أن العمل الفنى فى آداب ومسرح اللامعقول لا صلة له بأيـــة عقـــائد أو أيـــة أغراض سياسية . هو لا يعتنق شيئاً مُسبقاً لأن مثل هذا الاعتناق يُبعده ـــ وبالضـــرورة ـــ عـــن فكره وأسلوبه وحريته . رفضٌ للواقع الحياتى والاجتماعى من منظار جديد ولواقع وجهة نظرهم يصبح الواقع القائم غير معقول ويستحيل قبوله أو الانصياع له . إضافة إلى أن لغة آدابهم ترفض الدعاية وتستهجن لغة الخطابة وكليشيهات الشعارات . وهو ما يجعل مفكرو هذا المسرح يرفضون كل الأيديولوجيات السياسية والدينية والاجتماعية . وهم لذلك لا يؤيدون نظامـــاً سياسياً معيناً ، ولا يتحمسون لأى نظام اجتماعى أو ملكى أو جمهورى أو ديمقراطى . كما يرفضون وجهات النظر الدينية ، والمسيحيون والوجوديون لا معنى لهم فى حياة مسرح اللامعقول . ومـــع أنهم يُقدرون حروف الهجاء والكلام إلا أن لغتهم تنهر هذا الترتيب المنطقى التقليدى الذى يغوص تائها فى الواقعية الكاذبة ، أو المنقوصة أو غير الأمينة على حد تعبيرهم ومنطق الرؤية لديهم. يـــبدو الواقـــع الاجتماعى فى نظرهم خالياً من المنطق ، تسيطر عليه ذات أنانية ورأى أكثر أنانية وسيطرة . واقع يبدو متعرضاً للأغراض الشخصية وللأنا . وهو على هذه الصورة الكريهة لا يمثل المجتمع الذى يحمل اسمه تجنياً وكذباً . بل يبقى واقعاً مُحاطاً بعديد من العبارات والأساليب المبتذلة الـــتى لا تقدم إلا الهزيل ، ولا يصب فى النهاية ـــ كواقع اجتماعى ـــ إلا فى دائرة تقليدية تبتعد بعيداً عن الحقيقة الأصلية التى هى مهمة الأدب والمسرح فى إبرازها ونشرها بين جماهيره .

هـــذا المـــنهج ـــ إن جـــازت لـــنا التسمية ـــ هو أحد الأسباب الهامة التى جعلت كُتاب اللامعقول يصبون جام غضبهم على الواقع المُعاش والواقعية والمذهب الواقعى أيضاً ، منصرفين إلى الإيهام مُحملينه دوراً رئيسياً فى مسرحهم . لقد عُنى (واقع) الطليعيين بهذه الصورة الشاملة التى

تنشأ من الحس الفنى لدى كاتبهم والمتضمنة للمتناقضات والعبث والكوميديا والتراجيديا والثروة والفراغ . ولم تهمهم كثيراً الواقعية الجامدة المتكررة .

ولما كانت الحياة كواقع لا تحتل عند أدباء اللامعقول حيّزاً فى فكرهم . فكيف يمكن إذن الوثـوق فى واقعية يرفضونها لأنهم لا يعترفون بها أصلاً ؟ لعل عدم اعترافهم هذا ناشئ من جحود الحياة ، ومن عبث هذا الواقع الذى لا يرحم ، ومن انهدام هذه العلاقة المنطقية التى لا تكشف عن أساس وأرضية مشتركة بين الإنسان ككائن حى ، وبين مهزلة الحياة التى يعيش نفس الإنسان على سطحها ، وهى حياة تقدم له فى كل يوم ما هو مرير وطاحن وسخيف وغير مُتقبل ، بما يقذف به فى ستار التمزق والدمار والضياع واللاإنتماء ، دون ذنب جناه .

إن عدم تصديق الواقع يسير بالشخصيات المسرحية فى مسرح اللامعقول إلى عالم الخيال مرة وإلى عـالم الأحلام مرات ومرات . والخيال فى أن يُحوّل الكاتب عندهم الشخصية الإنسانية إلى حيوان (كالخرتيت) عند يونيسكو أو إلى طائر ، أو يُغير شخصية إمرأة إلى حية أو ثعبان أو نهر من الأنهار أو حجر أو قطعة مجوهرات .

لكن خصائص هذا الخيال فى اللامعقول تصبح خصائص لها قيمة ، وليست خيالاً يقوم على الجنون أو الهوس أو المرض العصابى . خيال يحمل قيمة فنية أساسها ابتكار أو خلق فنى . خيال يجعل من أيام الأسبوع السبعة التى نعيشها ونقضيها ونقطع ساعاتها ودقائقها كل يوم ثلاثة أيام فقط عند يونيسكو . فإذا ما كان هذا الخيال يعتمد ذلك ليبرز فقدان ذاكرة عند شخصية من الشخصيات ، أدركنا قيمة الإبداع والخلق الفنى .

اعتمدت درامات اللامعقول على الخيال والأحلام لتُعوض بهما ما تجاوزته وأهملته من قواعد درامية سابقة عند أرسطو ودراميين مُنظّرين من بعده . لتُقدم شكلاً من أشكال التجديد ذا طبيعة طليعية خاصة ، هاربة بذلك ، وناجية من الحلول والعقدة والمشكلة الدرامية إلى جو من الأحلام ، وآخر من الخيال كلغة درامية جديدة فى آداب اللامعقول .

فإلى أى مدىً أفادت هذه اللغة ؟

أدت هـذه اللغـة الفريدة إلى تقديم العرض المسرحى ــ طال أم قصُر ــ فى صورة شعرية واحـدة متماسـكة . وبقـدر الابتعاد عن تطور وتصاعد وحوار ولغة الماضى تكاثفت درامات

اللامعقول على رفع قيمة التأثير عن طريق (شحن) العواطف شحناً متزايداً مُطّرداً يحل محل تأثير التطور الدرامى القديم ، ليصل إلى نقطة (الانفجار) وهو ما نسميه فى الدراما التقليدية الذروة أو القمـــة CLIMAX . وعلى هذا نرى هذه الدرامات ترتكز فى الخيال والأحلام على الانطباع أو التأثير العام الذى تُحدثه هذه العناصر دفعة واحدة ، مُحتم عليها أن تكون فى نهاية المسرحية وليس قـــبل النهاية بأى حال من الأحوال . إن الانطباع الذى يجب أن يكون عليه المتفرج هو كل هدف مؤلف دراما اللامعقول وليس المهم عنده حل عقدة المسرحية أو الخاتمة أو غير ذلك . لقد ظهرت الأحـــلام قويـــة مُثبتة أنها كالواقع والملموس سواءً بسواء . إن أحلام الإنسان ما هى إلا هواجس أصـــبحت محـــل اهتمام دراسات علم النفس فى العصر الحديث . وهى فى الواقع رموز وعلامات تكشـــف عن داخل الإنسان ومشاعره الدفينة وأفكاره المختبئة فى اللاشعور عنده ، وكأنها تجارب خارجـــية فـــيه وبداخلـــه تعيش فوق سطح الأرض ، رغم كونها كالكائنة الحية تحت سطح جلد الإنســـان الـــذى يتـــنفس ويعيش ويمارس الحياة اليومية العادية . وإذن يتضح لنا أن الحياة عند اللامعقول تبدو كالواقع فى منزلة واحدة معه " عنما أحلم لا أُحس أنى فى أحلامى أُقلع عن حقائق جلية واضحة . إلا أنها تتراءى لى فى الأحلام بجلاء باهر لا يتأتى فى حالة اليقظة " ــ يونيسكو .

إن الأحـــلام عندهم امتداد طبيعى لليقظة تساعد على إبراز (الواقع الشامل) الذى ظل يبحث عنه الطليعيون لهدم كل واقعية من على خشبة المسرح .

٣ ـ مهزلة العالم الغربى

قدّمت الحرب العالمية الثانية لنا وللعالم مهازل كثيرة . ومن بين هذه المهازل وأهمها من وجهة نظرنا .. مهزلة الإنسان الغربى .

لا تزال البرجوازية القديمة ومن بعدها الرأسمالية والإمبريالية تحكم مساحات واسعة من العالم، وتحـــدّ بستار حديدى الطبقات المنتمية إلى مناطق نفوذها لإغلاق الطريق عليها وعدم الانفلات أو الخروج إلى حياة معاصرة ذات معنى .

لقـــد ســـعت الـــبرجوازية إلى تدعيم مواقفها وماضيها ــ ولا تزال تحت اسم الإمبريالية والإمـــبريالية الجديـــدة تحجبُ نور الشمس عن أعين المغفلين فى وضح النهار بدعايات ووشايات وأكاذيـــب لا تحمل أكثر من دعاية مُضللة لتتبادلها الأجيال عبر الأجيال . مع أن هذه الدعايات

الـــبراقة لا تستطيع أن تنقذ ملايين العاطلين فى الولايات المتحدة الأمريكية أو دول أوروبا . ذلك لأنه عندما تأتى لحظة الجوع فإن النفس لا تستطيع أن تكذب أو تُضلل أو تثق فى هذه الأكاذيب الإعلامـــية ، مهما سكُر طعمها وطابت لذّمّا . وهو ما نراه أحياناً ونسمع عنه من وسائل الإعلام ومن الفضائيات الإتصالية المعاصرة فى ازدياد عدد المنتحرين فى عالم الغرب ، ناهيك عن السقوط الذى يتردى فيه الشباب الأمريكى والأوروبى ، من متمردين على الحياة الطبيعية ، إلى جماعات من الهيبز ومطلقى اللحى ، وجماعات العراة الكاشفين فى غير حياء عن عوراقم . بما يدلل على سقوط وانحلال العالم الغربى المعاصر . ومن المؤسف حقاً وسط التقدم العلمى ضعف الكشف عن الأسباب الحقيقية لهذا السقوط .

إن مـــا يقدمه العالم الغربى مأساة ساخرة قمكمية ، جعلت كُتاب اللامعقول يستعملون هذا العالم المسكين مادة ساخنة ثرية لدراماقم . ولعل أكاذيب الدول الكبيرة والعظمى هى التى قلبت المعادلة رأساً على عقب وهو ما استفادت منه حركة الأبسيرد لاثبات وجهة نظرها وفلسفتها التى تقـــول " إن المعقـــول فى هـــذه الحياة أصبح شيئاً لا معقولاً ، واللامعقول أصبح معقولاً جداً " . الولايات المتحدة الأمريكية ترفع تمثالاً رائعاً للحرية وسط نيويورك ، وتقدم قنابلها ورجالها وعتادها العســـكرى المتميز لتحارب شعباً صغيراً فى فيتنام فتصاب بالخيبة . وكأنها تتابع فعلتها الشنعاء فى هيروشيما ونجازاكـــى . تعقـــد مباحثات وتقترح سلاماً فى الشرق الأوسط ، وتمد الصهاينة بملايين الدولارات سنوياً وتفعل كل ما يتناقض مع فكرة السلام . تترك شاه إيران يعبث بشعبه ثم تدعى الحرية والدفاع عن حقوق الإنسان فى كل مكان . وأسأل أين حقوق الإنسان الفلسطينى فى أيامنا هذه ؟

مـــثل هـــذه المواقف المجنونة دفعت يونيسكو إلى نوع من الدراما يكشف هذه المتناقضات المكشوفة ، ساخراً من الحرية المزيفة ، مُنددا بالأستاذية الكاذبة ، منتهياً إلى خرافة لا مثيل لها تدين الرجل الغربى . لعل فلاسفة العصر يدركون موقف وأزمة الإنسان المعاصر ليقدموا لنا التحذيرات وتوقعات المقدمات من واقع تأملاقم وعلمهم الفلسفى والفلكى حتى لا يصل العالم إلى حافة نازية جديدة فى القرن ٢١ ميلادى .

مــن الطبيعى أن الباحث فى مسرح اللامعقول يكتشف أن هذا الضياع يظهر عند مؤلف درامى فى صورة مختلفة أو متباينة عند مؤلف آخر ، نتيجة طبيعة الإبداع الفنى وقوانين الابتكار . ومــن المنطقى أن نقول إن هذا الضياع يُخفى وراء ظهره موجات من اليأس المكثف والمضطرب ، وسط هذه (الحالة) التى آل إليها المجتمع الغربى بعد أزمة الحرب العالمية الثانية .

إن اليأس الذى يحمله أبطال مسرح كامى وسارتر هو يأس مصاحب للوعى العالى عنــد هؤلاء الأبطال المسرحيين . بمعنى أنه ليس يأساً مطلقاً . لأن هذه الشخصيات . حتى مع يأسها ـــ فهى تُحب وتكره وتُلحد وتناقش بالفكر الفلسفى وتتصرف أحياناً كالعقلاء الحكماء أو كالمجانين المغفلين .

وفى درامــات طليعية أخرى نعثر على يأس يسيطر على نفوس الشخصيات . وما هو يأس محــتوم علــيه بالــبقاء وحده متحكماً فى مصائر الناس والأبطال المسرحيين . وهو ما يخلع على الشخصية سوطاً يقودها إلى أن تُغلق الأبواب على نفسها حتى تصل إلى الموت بطريقة ما ، والطرق كثيرة ومتعددة .

وإذن ، فالحــياة الإنســانية مــع هذا اليأس المطلق حياة هى الموت والعدم وضياع الحرية الإنســانية . وســط حالة كهذه كان لابد وأن تتوقف عقارب الساعة ، وأن تعيش الشخصيات خــارج دائــرة الحياة وأن يتجمد الزمن الكرونومترى ، وأن يصبح كل شئ راكداً كالماء الآسن والظــلام البارد برودة الصقيع ، والوحشية المخيفة ، والوحدة القاتلة لشخصيات الدراما . لعل بيكيت هو أحسن الذين عبّروا عن هذه الحالة الغريبة فى جل مسرحياته تقريباً . يُعلق الفرنسى بيير دى براديفر على كتاباته " مؤلفات صمويل بيكيت لها كيانها ، وهى موجودة وكأنها البرهان القاطع على الحماقة واللامعقول أو كأنها التحدى الأخير الذى تتلقاه الخليقة . هكذا نلمس الحدود النهائية للغــة ، ونلامــس تخوم الأدب هناك عنده حيث الكلمة تُنكر نفسها بنفسها ، وحيث لا يهدف المؤلف إلا أن يُحطم نفسه بنفسه " .

٤ ـ لغة مسرح اللامعقول

مــــن المنطقــى ومن المعقول أيضاً لمسرحيات تقوم أشكالها ومضامينها على النحو السابق الإشــارة إليه ، أن تكون لتلك المسرحيات لغة خاصة بها ، على اعتبار أن اللغة هى الناقلة لفكر كاتب الدراما إلى النظارة ، وإلى فكرة المسرح فى عصره .

عـــلى هذا نرى المهمة المنوطة بها اللغة فى مسرح خاص كمسرح اللادراما .. مسرح ينبذ العلاقات الاجتماعية ، وهو بالتالى يزدرى حديث وحوار وديالوج ومنولوج هذه العلاقات عندما يُسلح شخصياته بوعى يجعلهم بعيدين عمن حولهم من إطار حياتىّ . بمعنى أنه يرفض (آلية البشر) وحديـــث السفســـطات التافه الذى يثرثرون به فى كل مكان ، دون أن يقولوا لنا شيئاً نافعاً يفيد البشرية أو يساعدها على الخروج من مأزق أزمة العصر . على ذلك ، عمل مسرح اللادراما على تحطيم لغة مسرحية تقليدية اعتبرها بالية عتيقة لا تصلح لفكره أو لمنهجه .

إننا نحتج على كل الذين يتهمون عدم اعتقاد مسرح اللادراما بقيمة اللغة فى المسرح . ذلك لأنـــه مســـرح اخـــتار توصيل أفكاره بلغة خاصة ، لا يستعيض عنها بالبانتومايم كما عند مارسو وداكرو . حقيقة أن الحركة تلعب دوراً فى فن التمثيل يكاد يكون بمثابة الحوار المسرحى فى مسرح اللادراما ، لكننا فى الوقت نفسه نجد أن درامات اللامعقول تتمتع بكل الأشكال الأدبية الدرامية ، مـــن حوار لشخصية واحدة إلى حوار ثنائى (ديالوج) بين شخصيتين . كل ما هنا لك أن وظيفة اللغة فى مسرح اللادراما تقوم بوظيفة جديدة غير تقليدية . وهذه الوظيفة تتجلى فى عدم فهمهم للغة بعضهم البعض . الزوجة لا تفهم زوجها بعد عدة سنوات من المعاشرة الزوجية ، والخطيب لا يســـتطيع أن يعـــى ما تحدثه به الخطيبة ، حتى فى لحظات الحب والصفاء . أليست هذه مصيبة من مصائب القرن . إنها سقوط المعانى على مذبح الكلمات التافهة التى نُرددها جميعاً كالببغاوات دون أن نصل إلى الكلمة الحقة ، ألا وهى أننا نعيش فى حالة حصار كحصار ألبير كامى ، حالة أجهزت عـــلى الإنسان وعلى جهوده وابتكـــاراته فقـــذفت به فى أحضان الوحدة والمعاناة والأزمـــات والإغـــتراب . راقب ما تقوله شخصية (بيرانجيه) فى مسرحية يونيسكو المعنونة (قاتل بلا أجر) TUEUR SANS GAGES ـــ ١٩٥٧ م " كان فى داخلى فراغ حافل بالفوضى ، وقد اجتاحنى حزن لا حدود لـــه . لا تُحسه النفس إلا فى لحظات الفراق المأساوية التى لا تُحتمل . وقد خرجن معارفى فى القديمات من أفنيتهن يثرثرن حتى مزّقن طبلتى أذنى بأصواتهن الثاقبة ، ونبحت الكلاب ، وشعرت بالضياع بين كل أولئك الناس ، بين كل تلك الأشياء " [١] .

---

1. IONESCO : THÉÂTRE 2. TUEUR SANS GAGES, GALLIMARD , P. 79 .
مسرحية قاتل بلا أجر

كما وجد كُتاب اللامعقول وظيفة ثانية للغة الدراما فى مسرحهم . ألا وهى استخدام اللغة فى التعبير عن النقد الشديد الساخر لحياة الطبقة البرجوازية ، والتى كانت — ولا تزال — فى البلدان الغربية تعيش على أجساد البطالة التى نسمع عنها ، وتعيش داخل القصور والحفلات ومظاهر الترف الساذج الرخيص .

ويمكننا وفق هذه المهمات التى تقوم بها اللغة فى مسرح اللامعقول أن نعترف بعظَم الأعمال التى تقوم بها وتعمل على إنجازها فى المسرحية بدلاً من اهمامها بالقصور .

شخصيات مسرحية (فتاة فى سن الزواج) ليونيسكو تتحدث بلغة القوالب المكررة . الكل يتحدث عن التفاهات والأسعار والحاجيات والقنابل والمُدمرات ، دون إشارة واحدة إلى القيم الإنسانية أو المُثل وغيرها . العالم يشيد بعظمة (الأستاذ) فى مسرحية يونيسكو بنفس الاسم ، بغير أن يلمح أحد أن المقصود تبيانه هو السخرية بعُبّاد البرجوازية والذين يطنطنون للأستاذ الآلى (الولايات المتحدة الأمريكية) . ومسرحية (الكراسى) تقدم ثرثرة متواصلة مُملة لعدة ساعات بين عجوز وعجوزة بُغية رفع النقاب عن صحة التفاهم التبادلى بين الناس وبعضهم البعض .. لكن أين من يفهم هذه اللغة الجديدة ؟

لا شك أن يونيسكو كأديب وصاحب أوسع ثقافة بين الطليعيين قد اعتنى باللغة فى مسرحه، فضلاً عن تجرد هذه اللغة من المعنى وفقدانها لأية قيمة حقيقية مفيدة . وهو لذلك يُصيب شخصيات مسرحه بالعُقم اللغوى مرة وبالخرس عن التعبير مرات ومرات .

* * *

وحتى نضع النقاط على الحروف بالنسبة لهذا المسرح ، فإن هذه الموجة التى احتلت فترة قصيرة فى حياة جيل ما بعد الحرب لم تقتصر على ما قدمته ضمن إطار فلسفتها الخاصة . لأن مسرح السخط الذى تفجر فى إنجلترا بعد ركود أدبى مسرحى وفنى ساد بريطانيا منذ ثلاثينيات القرن العشرين ، والذى لا تزال له إمتدادات استمرت حتى السبعينيات ، قد أسهم فى أن يخُطّ لنفسه طريقاً جديداً ، رغم انتماء بعض كُتابه إلى موجة اللامعقول ، ورغم تأثر البعض بالموجة . وهو ما تكشف عنه أعمالهم بعلاقاتها الأبسيردية الظاهرة . ويكفى ذكر دراما (موت روزنكراتز

وجيلدنشترن) للصحفى الإنجليزى توم استوبّارد [١] ، ودراما الكوميديا السوداء لزميله الكاتب الانجليزى بيتر شافّر [٢] .

مـــن الحق أن أن نذكر أن موجة السخط فى المسرح الإنجليزى قد دفعت بالكثير من كُتاب الدرامــا إلى حلـــبة اللامعقول .. ولكن بأسلوب انجليزى ، وفى اختلاف عن مسرح اللامعقول الفرنســـى ، الـــذى اجتاح مسارح الجيب الصغيرة ومستودعات السيارات وبدرونات المنازل ، وأحياناً الميادين الصغيرة والشوارع الواسعة والطرقات . وضمن مؤلفى هذه الموجة الإنجليزية نتقابل مع أسماء بيتر نيكولس ، ادوارد بوند ، روبرت بولت ، جون أردن ، برنارد كوبس ، آن جيليكو ، جيمس سوندرز ، شيلا ديلانى .

ولـــيس معنى انطلاق المسرح الفرنسى نحو موجة اللامعقول أن كُتابه لم يمارســـوا كتابات درامية أخرى ، تختلف أو هى تتعارض مع مضمون وشكل آداب اللادراما . ولعل تجربة يونيسكو نفسه ـــ وهو المبدع الأول للمـــوجة والـــتى خـــرج فيها عـــن قواعدهـــا حـــين ألّف درامتـــه (الخرتيت) EL RHINOCÉROS عام ١٩٥٩ أكبر دليل على ما نقول . إلا أن ذلك لا يعنى أن يونيسكو كان قد تخلـــى عـــن أدب اللامعقول حين كتب هذه الدراما الواقعية . وهو ما يؤيده ظهور بطله (بيرانجيه) بنفس الاسم فى مسرحياته الأربع (قاتل بلا أجر ، الخرتيت ، الملك يحتضر ، الســـائر فى الفضاء) رغم تباين تواريخ كتابة هذه المسرحيات ، خاصة وأن اثنين منهما كُتبتا بعد درامته الخرتيت ، وهما الملك يحتضر ١٩٦٢ ، السائر فى الفضاء ١٩٦٣ . ومع أن دراما الخرتيت صرخة ضد الهتلرية لمقاومة تيار الرُخص العقلى الذى يجتاح مفاهيم الناس فيُحولها إلى كومة هـــوس

---

(١) تـوم استوبارد . درامى انجليزى . بدأ حياته صحفياً . ثم تبع موجة اللامعقول . من مواليد ١٩٣٧ . أثار ضجة بمسرحيته مـوت روزنكراتـز وجيلدنشترن . همـا شخصـيان ثانويـتان رسمهمـا شيكسـبير فـى درامته هملت أمير الدانمارك ، لكن استوبارد يجعلهما يتقاسمان البطولة ليمثلا صوت الظلم فى الماضى .

(٢) بـيتر شـافر . كاتـب درامـى إنجـليزى طليعى . من مواليد ١٩٢٦ . دراما الكوميديا السوداء من أهم دراماته . أخرجها د . كمـال عـيد عـلى مسـرح الجيـب المصـرى صـيف عـام ١٩٧٤ . والدرامـا تعـرية صـريحة لصراع الإنسان المعاصر بين داخله وخارجـه . وهـو مـا يحققـه شافر فى إطار اللونين الأبيض والأسود . أو بمعنى آخر حسب تقنية الإخراج المسرحى (بين النور والظلام) .

تدين المسرحية سلوك الفرد الحائر بين الخراب والإصلاح .. بين ما يقوله . وبين ما يجب أن يقوله .

قُدمت المسرحية تحت اسم (أهلاً فأر السبتية) .

ونزق وطفولة وانفعال أخرق ، إلا أن تكوين المسرحية الدرامى يلتصق التصاقاً وثيقاً بالواقعية .. هـــذه الواقعـــية الـــتى نمرها ، وانصرف عنها ، بل وتضادّ معها يونيسكو نفسه عندما قدّم أولى مسرحياته عام ١٩٤٩ فى باريس . ولعل يونيسكو وبعد مرور عشر سنوات ، وبالرغم من انتشار موجة مسرحه الجديد قد رأى أن من الأمانة المسرحية أن يختار شكلاً ملائماً لمسرحيته الخرتيت حتى وإن اختلف عن قواعد منهجه . إلا أنه قد عاد وساعد على تحقيق حلمه الذى ظل أسير نفسه عدة ســـنوات راضياً بالخروج وبجرأة عن إطار المسرح التقليدى ، كان رد يونيسكو على المتسائلين منه على أسباب خروجه على اللامعقول مقتضباً حين قال :

" المســـرحية قـــبل كل شئ أداء وتمثيل . أما الموضوع فليس سوى حجة يتذرع بها الأداء والتمثيل ليقيم المسرحية عليهما . فالموضوع بالقياس إلى المسرحية أشبه بالنوتة بالقياس إلى الأداء أو الحفل الموسيقى . لا يمكن للإنسان أن يقدم مسرحاً تهذيبياً أو تعليمياً إذا كان جاهلاً . وعندئذ فقط يمكن للمرء أن يقوم بالتعليم والتهذيب ، وإلا كان مدّعياً ، وهذا لا يليق بالمؤلف " (١) .

رابعاً : <u>فنّـيات مسرح اللامعقول</u>

اتجهـــت مسارح كثيرة إلى عرض انتاج أدب اللامعقول داخل قاعات عرض صغيرة جداً لم تـــتجاوز الواحدة منها المائة كرسى ، بل وأحياناً ما تقل عن هذا العدد . ومسرح الجيب المصرى الـــذى شـــهد مولد درامات اللامعقول فى مصر كان حجم صالته ٩٣ مقعداً . لكن سرعان ما انتشرت هذه الدرامات فى مسارح أكبر حجماً فى أوروبا . ومع ذلك فقد ظلت المسارح الصغيرة أكثر ملاءمة لنوعيات عروض اللامعقول . لماذا يا تُرى ؟

اعتمد كُتاب اللامعقول على (إيصال أدب خاص ذى طبيعة خاصة) كما سبق الإشارة إلى ذلك ، بُغـــية مـــيلاد علاقة مـــودة وصـــداقة حميمة بين من تعبوا من التفكير فيه وبين الجماهير ، حتى ينهضوا هم الآخرون (الجماهير) بوعيهم الذاتى عند كل منهم لقلب صورة العصر ، أو إلى اعتبار حياتهم لا معقولة ، وحتى يطرحوا شكوكهم وآلامهم وكل معاناتهم الشخصية ، وهى المعقول ، فى تحدٍ ومواجهة لما يقدمه العصر من اضطرابات وتشاؤم .

---

(١) الدكتور لطفى فام : مرجع سبق ذكره ، ص ص ٢٥١ ، ٢٥٢

وجـــدت فكـــرة (الألفـــة) INTIMACY فى الدرامات واقعاً وجوا طيبين فى الأمكنة المسرحية الصغيرة المحدودة ، بل والعادية أيضاً ، بعيداً عن ترف الطبقة البرجوازية التى يزدريها هذا الـــنوع من المسرح . فمسارح الجيب بعيدة عن المظهر الداخلى والخارجى لأى مسرح . مسارح خالية من الأبهة أو الفخامة ، صالة مسرحية بلا سجاجيد أو ثريات ، لا مكان لألواج أو بناوير ، حوائط اختفت من عليها الصور والزخرفات ، ألوان الحوائط رمادية أو بألوان كابيه ، بعيدة عن كـــل مـــا هو صارخ وعنيف . ولعل مسرح الجيب بمبناه الأول (نادى السيارات ـــ شارع قصر النـــيل) والـــذى احترق فى نفس عام الافتتاح ١٩٦٢ لم يُدرك حقيقة العامل النفسى لمسرحيات اللامعقول حين لجأ إلى مظاهر الترف والزخرفة . وهو ما كان وجه تناقض شديد مع خشبة مسرح تضع فى المقدمة صفيحتين للقمامة طوال عرض المسرحية (لعبة النهاية) محوطتين بحوائط فى الصالة بالغة الأناقة مُفصحة عن مسرح برجوازى .

إن مظهر الألفة يلعب دوراً نفسياً وإيحائياً هاماً فى هذا النوع من المسارح . كما أن له دوره الهام كذلك فى عملية التأثير النهائى . وكلها فى غنىً عن المهمات المسرحية أو الديكورات أو المناظر المتعددة . المنظر عند بيكيت فى درامته (فى انتظار جودو) شجرة واحدة جرداء خالية من الأوراق لتوحى بجو الفراغ الكئيب والكثيف معاً .

والشخصـــيتان الرئيسيتان (استراجون وفلادمير) متشردان أفاقان منبطحان أرضاً معظم وقـــت المســـرحية . العجوز والعجوزة بطلاً (الكراسى) ليونسكو لا يلبسان ثياباً فاخرة وليس لديهمـــا من الأثاث إلا النادر اليسير . ومقاعد المدعوين تدخل وتخرج إلى ومن خشبة المسرح عبر خيال الكاتب والمشاهدين معاً .

ودرامـــا آه .. يـــا للأيام الحلوة أو السعيدة ـــ بيكيت ، البطلة فى منتصف خشبة المسرح تغوص شيئاً فشيئاً مع مُضى الزمن المسرحى داخل كومة من التراب الذى خرجنا منه وسنعود إليه. ورغـــم أنهـــا ترتدى فستان سهرة ، فإن هذه الثياب لا تشير إلى البرجوازية بقدر ما تكشف عن مقصد المؤلف لتمريغها فى الوحل والتراب . يدور كل هذا بين موقف الزوجة وشكواها من صداع رأســـها المستمر ، بينما يقف زوجها (وهو دور ثانوى جداً) يتابع قراءة جريدة بعد جريدة ...

وفقـــط . موقف شاذ ولا معقول أيضاً . لا منطق ، ولا تفكير . لكن قلق وفراغ ونزول إلى القاع والانحدار إلى الهاوية .. هاوية الشخصيات المسرحية .

تلعب العوامل النفسية بحجم كبير وضخم فى إخراج مسرح اللامعقول . ومخرج غير دارس لـــلحركة المسرحية العالمية أو غير مطلع على أحدث مدارس فن التمثيل غربية وعربية ، يستعصى عليه البدء فى فهم هذا النوع المسرحى ، حتى وإن لم يمتد به الحال أو التاريخ المسرحى طويلاً .

يـــرجع الكشف عن ماهية الإخراج المسرحى لهذا النوع من الدرامات إلى يوجين يونيسكو نفسه الذى أوضح خطوط المسرح ، وهويته ، ومقاصده وأغراضه من خلال دراساته ، وخطاباته للمخرجين ، وتوجيهاته للممثلين . وهو بما ترك لنا وثائق ومستندات توضح وجهة نظر لكثير من دراماتـــه . وكـــلها تُـــردد المعـــرفة الأكيدة للكاتب بأهدافه الأدبية والفنية فى المسرح وتسجل اعتراضـــات يونيســـكو على ما يُضيفه المخرجون المسرحيون بحجة ما يسمونه ضروريات المهنة . ويعتبرهم مُشوهين منحرفين .

كتب يونيسكو لمخرج مسرحيته الكراسى عام ١٩٥١ " لقد تبينتُ بعد افتراقنا أننا ضللنا الطـــريق . أى أننى تركتك تنحرف بى إلى مسلك خاطئ ، ابتعد بنا عن جوهر المسرحية ، فمررنا على هامشها . لقد اقتفيت خطاك وابتعدتُ معك فغابت نفسى عن ناظرى . وهذا ما يجعلنى أجزم بـــأنك لم تفهمـــنى على الإطلاق فى (الكراسى) . إن الجزء الذى غاب عنك فهمه هو بالضبط الجوهـــر والأساس . لقد أردتَ أن تشد المسرحية إليك على حين أنه ينبغى لك أن تستسلم لها . فواجـــب المخرج أمام المسرحية أن يلغى شخصيته مكتفياً بأن يكون جهاز استقبال يصون الوديعة دون تحـــريف . أما المخرج المغرور الذى يود أن يفرض شخصيته على المسرحية فلم يُخلق ليكون مخرجاً . على حين أن مهمة المؤلف تطالبه على العكس بأن يكون مغروراً ، لا يتقبل أى تدخل من الآخـــرين مكتفياً بتفتح ذاتيته حتى أقصى مراتب النمو . ولعل من أسباب أزمة المسرح هو وجود المخـــرجين المـــتعجرفين الذيـــن يكتبون المسرحية على طريقتهم . وليست الأزمة فى أنهم يكتبون مسرحية ما . ولكنهم يكتبون دائماً أبداً المسرحية نفسها فى قالب لا يتبدل ، وفى صورة تختلف تمام الاختلاف عما أراده المؤلف" [1] .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٤٤ .

لعلـــنا نخـــتلف فى كثير ونتفق فى قليل مع رأى يوجين يونيسكو حول المسرحية والمخرج المسرحى . حقيقة أن المسرحية كما ذكر (وديعة) تجب صيانتها . لكن الأمر فى الفنون لا يتعلق بهــذا الشــكل أو التعبير (المادى) أو (الإصلاحى) الذى يقترحه يونيسكو أو يأخذ به . لأن مشــكلات الإخراج مربوطة بالحركة المسرحية كلها فى أى مكان . بمعنى أن تطور الفنون ــ ومن بينها المسرح والسينما ــ قد أعطى للمخرج الفرصة واسعة على تحملّ مسئوليات العرض الفنى . دليلى على ذلك أن أكاديميات الفنون ، أكاديميات علوم المسرح تُدرس مهمات المخرج المسرحى على أنه مؤلف العرض المسرحى ، تماماً كمؤلف الدراما سواء بسواء . طبيعى أنه (المخرج) يدخل فى منهجه الجديد الارتباط بوجهــة نظــر المؤلــف الدرامى ، بل واحترامها وعدم الخروج عليها لفلسفات طائشة . لكن ذلك لا يعنى هذا الارتباط الجامد الذى ينص عليه يونيسكو فى إرشاداته للمخرجين . كما أن المهنة نفسها لا تقبل هذه الفلسفة الكلامية واللفظية التى جاءت فى ملاحظات يونيســكو . ليس لأننا ــ كعرب ــ نختلف مع أهداف ودوافع مسرحه ، ولكن لأن الفن بصفة عامة أوسع وأرحب من أن يُقيده فرد بقواعد وتقنيات .

إن الخلــــق الفنى عند الفنان كاتباً أو ممثلاً أو مخرجاً لابد وأن تتوافر له عوامل الحرية فى التعبير . وهو ما يجعلنا نتعارض مع آراء يونيسكو التى وردت عن الإخراج المسرحى . ومما لاشك فــيه أن يونيسكو لم يطلع على مناهج التعليم الفنى فى الأكاديميات الفنية الأوروبية وكلها تدحض وجهــة نظره الضيقة . إن فن السينما اليوم ينتمى إلى اسم مخرج الفيلم نفسه ، وهو الاسم الذى يوضــع بعــناية فى الدعايــة والإعلان . وهو ما يحدث فى كل السينما العالمية اليوم ، وعلى وجه التحديد منذ عام ١٩٥٥ تاريخ انبثاق حركة السينما الجديدة فى فرنسا .

إنــنى فى غنىً عن القول بأن الصراع الفنى بين الكاتب والمخرج صراع أبدى كان وسيبقى طالما بقــى الفن فى الازدهار والتطور . ذلك لأن كلاً منهما يريد أن يقدم أو يضيف جديداً . وهو أمــر لا بــأس به طالما يحافظ كــل منهما على حدود ابتكارات الآخر ومفهوماته . أما أن يُنعت المخرجون بما وصفه بهم يونيسكو فلا أقل من أن نقول إنها نظرة ساذجة متعصبة بعيدة عن الروح العلمية والفنية .

مما لاشك فيه أن الشكل (القراقوزى) يمثل شكلاً غالباً فى مسرحيات اللامعقول . فذلك يقود المُشاهد إلى شكل مختلف خارج عن شكل الحياة العادية التى يعيشها ويحياها . على اعتبار أن الإنســـان فى مسرح اللامعقول — ولحين شعوره بالوعى — يصبح كالدمية أو العروسة الخشبية . وهـــو ما يتطلب فى الإخراج شكلاً حركياً خاصاً غير طبيعى .. هذا الشكل الذى يتفاعل مع فن الموسيقى تفاعل الانسجام .

ولعـــل خاصـــية هذا المسرح هى التى ولدّت له هذه الخصائص الحساسة فى عملية التأثير . وخطة الإخراج فى أية مسرحية يجب أن تُعنى بمواضع اللغة ، القراقوزية الحركية ، الألوان الموحية بالتضاد ، حركة الممثلين والممثلات .

خامساً ـ خاتمة

كان التأريخ لمسرح اللامعقول أمراً مهماً لدارس الإخراج المسرحى ، حتى وإن انزوى هذا المسرح وخفّت حدة مسرحياته كثيراً .

إلا أنـــه مـــن الأهمية بمكان — وقد تعّرضنا جهد ما وسعنا إلى تلك الحقبة الهامة فى تاريخ المسرح العالمى — الإشارة إلى الخطأ الشديد الذى يربط هذا المسرح أو كُتاب دراماته بالصهيونية ، وهـــى حـــركة عنصـــرية على وجه التأكيد . حقيقة أن من بين كبار كُتاب اللامعقول عنصريين صـــهاينة. وأنـــا شخصياً قد تقابلت وجهاً لوجه مع الكاتب الطليعى الإنجليزى الصهيونى أرنولد فسكر فى المهرجان العالمى للمسرح الذى عُقد بالمجر عام ١٩٦٩ . كان هو يمثل بريطانيا ، وكنتُ أمـــثل جمهورية مصر العربية . ومع ذلك ورغم إصراره آنذاك فى جلسات المؤتمر على خلط الفن بالسياســـة فى مؤتمر دولى ، إلا أننى لا أجد فى دراماته أو درامات غيره ما يشير إلى وجود روابط عضوية فى الحوار تربط فنونهم المسرحية بالصهيونية . هذه كلمة حق يجب أن تقال ، حتى لا نخطئ فى تفسير الدرامات بآراء حماسية .

إن مسرح اللامعقول — وإن اختلفنا ولا نزال نختلف حول مضمونه العدمى والتشاؤمى — مســـــرح يرتبط بجذور فنية ، ويخرج علينا بشكل جديد له أبعاده ومقاييسه الفلسفية والعلمية التى نجد من الصعوبة الخلط بينها وبين الحماس الوطنى أو الاقليمى .

إن أكـــبر إدانة لمسرح اللامعقول بالنسبة لنا كعرب أنه اختفى إلى غير رجعة من خشبات مســـارحنا . وكلنا دول تدين بالإسلام كبديل عن الألقاب والسيادات الزائفة للفرد . كلنا نؤمن بالله سبحانه وتعالى وننكر الإلحاد والوجودية . وكان لابد فى النهاية لمسرح من هذا النوع أن يندثر وأن يكشف عن وجهه القبيح ، وأن يسقط عنه القناع .. إلى الأبد .



الفصل السادس

الأصول الفكرية البرختية
بين التخلخل والاستمرار

الذكرى الثمانون

فى عـــام ١٩٧٨ م احـــتفل العالم على مدى شهرين كاملين بالذكرى الثمانين لميلاد كاتب الدراما الألمانى برتولت برخت (١٨٩٨ ــ ١٩٥٦) . كانت أبرز الاحتفالات الحلقة الدراسية الـــتى عقدت فى برلين (الشرقية) وحضرها عديد من الدراميين والمخرجين والنقاد العالميين . وفى فرنسا عُقدت عدة ندوات فى بيوت الثقافة الفرنسية فى مدن جرينوبل ، نانتيز ، بورجونيا . وفى المديـــنة الأخيرة قدّم مسرح جان فيلار عرضاً بالمناسبة بعنوان (دعوة برتولت برخت) متقيداً فيه بإطـــار الغنائـــية والحـــركة وفن الإيماءة . وصدرت كتب بالمناسبة نعثر على واحد منها للدكتور أونجفـــارى تومـــاش أســـتاذ الأدب الدرامى بجامعة بودابست وأكاديمية الفنون المسرحية بالمجر ، ودراسات جديدة للكاتب الفيتنامى هافان كاأو تتضمن ملاحظات ومقارنات عن تأثير الإغراب فى المسارح الأسيوية القديمة وعلاقتها بمسرح برتولت برخت .

لعل من حسن الطالع أن تخرج احتفالات ميلاد برخت بكل هذه الثروة الأدبية والفنية من مناقشـــات آن الأوان لبحـــثها وطرحها على مائدة التحليل والنقد والتفنيد ، خاصة بعد أن ظل مسرح برخت وآدابه وفنياته طوال عشرين عاماً أو تزيد بعيدين عن المناقشة أو المساس . بينما ظل مســـرحه فى برلين (البرلينر إنسامبل) BERLINER ENSAMBLE القابع فى وسط العاصمة الألمانـــية الـــيوم يقـــدم مسرحيات الراحل الواحدة تلو الأخرى ، وأحياناً وسط ملل التكرار من الجماهير ، بطريقة برختية حسب تعبيرهم . لم يفسح المسرح المجال لكُتاب آخرين إلا فى السنوات الأخيرة . ناهيك عن المدن الألمانية الشرقية الأخرى مثل لايبزج ، درسدن ، ايرفورت ، مرزيبورج، هال ، والتى لا يخلو ريبرتوار أى مسرح فيها من مسرحيتين على الأقل من تأليف برخت . ويكاد يكون نفس الحال فى مسارح دول الكتلة الشرقية فى أوروبا .

ليس هذا اعتراضاً على مسرح برتولت برخت . بل إن هذا الانتشار الواسع لكاتب درامى قد يُفضى به إلى طريق النجاح العريض . ومع ذلك فإن الأصول الفكرية لهذا المسرح تتعرض الآن لأكبر هزة ، مصدرها الوعى لدى النقاد المعاصرين ، لإنقاذ الحياة المسرحية من شرك الروتين الذى وقعـــت فـــيه فترة غير قصيرة من الزمن . وما أظن أن هذه المبادرة التى تنادى بالوقوف عند هذه المرحلة من مسرح برخت إلا جزءاً من الاجتهاد لتطوير حركة المسرح العالمى اليوم . إن ما يجعلنا

تخصص هذه الدراسة للقضية الدرامية البرختية هو هذه البلبلة التى طغت على الاحتفالات حيث هاجم تلاميذ برخت ومريدوه أفكاره وصنعته ، وأطاحوا بكل النتائج التى حققها المسرح خلال تسعة وعشرين عاماً .

لكن ما هي هذه الاعتراضات تحديداً ؟

لنُعد إلى الوراء قليلاً . لا لنقُص حكاية برخت ، ولكن لإبراز الظروف والملابسات التى وَلدت بين أحضانها الأصول الفكرية عند برخت .

التزم الكاتب الألمانى فى بداياته بتيار التعبيرية الذى كان يلف الآداب والفنون فى بلده ألمانيا بل وفى أوروبا عامة . بدأ برخت بكتابة مسرحيات تعبيرية [1] اتباعاً للحركة الفنية المعروفة بهذا الاسم والتى انبثقت حوالى عام ١٩١٠ م بصدور مجلتين متخصصتين فى برلين . اهتمت الدراسات التعبيرية بعلاج المشكلات الكبرى عند الإنسان ، وفى غير اعتناء بالتعبير الواقعى للنموذج . اكتفت التعبيرية برؤية شخصياتها تعانى ولا تفعل أكثر من أن تحمل بوق نظرياتها . وشملت الحركة فى المسرح مؤلفين دراميين ومخرجين ومهندسى مناظر ، ثم سرعان ما ينتقل برخت إلى طوره الثانى من القرن العشرين ، بعدها يخرج على العالم بنظريته الملحمية المعروفة ، يؤيدها بحث قصير بعنوان (الأورجانون الصغير) يكتبه عام ١٩٤٨ م . فماذا عن هذا الكُتيب ؟

أطلق برخت على القواعد الدرامية التى وصل إليها مصطلح (الإغراب) VERFRMDUNGS – EFFEKT . وهو نوع من الفن يتخذه الكاتب أو الشاعر أو الدرامى أو الممثل أو المخرج يتعمد تعطيل وصول شئ من فنه إلى الجماهير . أو ليثير ، ثم يصل من إثارته إلى نقطة عدم التوازن الذى يجب أن يحدث بين القطعة الفنية التى يقدمها وبين شبيهها فى الحياة ، أو مماثلها فى الإحساس .

وإذن فبرخت فى نظرية المسرح الملحمى لا يُشرك المشاهد المسرحى فى الأحاسيس ، بل هو يستبدله بُمشاهد ناقد لا ينسى نفسه مع الممثلين أو مع المسرحية . لكن برخت يجعله ناقماً على ما يراه على المسرح ، عاقلاً فى برود غير متأجج أو مشتعل . يستبدل برخت المعايشة المستكينة

---

(١) من أشهر مسرحياته التعبيرية بعْل - رجل برجل - طبول فى الليل . وفى شهر أبريل من عام ١٩٦٦ م قدّم مسرح الجيب المصرى المسرحية الأخيرة بإخراج كمال عيد كأول تجربة تعبيرية فى مسرح برخت على المسرح المصرى .

القاصرة عند المتفرج بنشاط فكرى ثاقب راقٍ بدلاً من عدم المقاومة . وهو لذلك ينبه ممثليه بقطع تسلسل الأداء التمثيلي وفى محطات الأدوار وبين لوحات دراماته التى تخدم الإغراب البرختى داخل تصوره الملحمى المشهور به .

كمـــا أن تخطـــيط الإضاءة المسرحية الذى ينص عليه أحياناً كثيرة فى كتاباته مابين قوسين يســـاعد هـــذه الصورة على الظهور ، وكذا اللافتات والعبارات القادمة من الفانوس السحرى PROJECTOR كعناوين داخلية للوحات دراماته ، يساعد الإغراب على الظهور هذا الكورس المعاصر المختلف فى شكله ومضمونه عن كورس المسرح اليونانى القديم .

لقد اتهم بعض النقاد إغراب برخت على أنه سبب ضعف مسرحه إن لم يكن هلاكه ، وأن خسارة هذا الإغراب أكثر من فوائده ، على اعتبار سقوط المسرح الملحمى كله فى تقليدية جامدة حاصرته داخل شكل تقليدى ثابت وغير متنوع .

أولاً : الإغراب تاريخياً .. ومشكلة ، وأسلوباً

يخطـــئ كـــل من يعتقد أن الإغراب المسرحى من صُنع برتولت برخت . ذلك لأن المسرح القديم فى القارة الآسيوية قد استعمل ـــ ولا يزال يستعمل الإغراب ـــ منذ آلاف السنين . صحيح أنه إغراب يختلف عن الإغراب البرختى الحامل لعناصر الثورية والتغيير ، إذ يتميز بخاصية فى التعبير لا يشابهه فيها مسرح آخر . لكن الكاتب الدرامى الفيتنامى هافان كاأو يجد علاقات بين كل من الإغـــرابين الآســـيوى والبرختى [1] . إلا أننا نجد الإغراب الأسيوى القديم يمتد إلى المنبع وإلى نبع الحـــياة هـــناك فى كلمات أحد كُتاب الصين فى عصر تسونج حين يذكر " الرسام الماهر هو الذى يرسم الفكرة ، بغض النظر عن الشكل . والشاعر العظيم هو الذى يكتب الفكـــرة ولـــيس أسماء الأشـــياء " . لم تكـــن هناك واقعية عند كُتاب آسيا القدامى . إنهم يحللون الحياة مُجزئين إياها إلى عنـــاصـــر صغـــيرة حسبما يتصورونها ثم يبدأون فى تجميعها (تجميعاً فنياً) تماماً كمسرح برتولت بـــرخت . وقـــد استعملوا هم الآخرون الشخصيات الراوية ولكن فى اختلاف عن الشخصيات

---

(١) مجلـة المسـرح عـدد يونـيو ١٩٧٨ . المجر . السنة ١١ العدد (٦) ص ص ٤٢ ، ٤٣ يشير الكاتب هافان كاأو إلى أن طريقة التعـبير عن الحب كثيرا ما تختلف عند الرجل الأوروبى فى تعبيره لحبيبته عنها عند الرجل الآسيوى . وهو ما من شأنه عـند الآسـيويين اختـيار طـريقه أخـرى للتعـبير عـن الأحاسـيس . هذا الاختـيار هـو (الإغـراب) بعينـه الذى يضطر إلى استعمال لغة أخرى وتراكيب لغوية ثانية .

الأوروبية المعروفة فى المسرح الملحمى المعاصر ، باعتبارها شخصيات شعبية عادية يومية تشترك بأحداثها وأفعالها فى حركة اليوم العادى بشخصيات الخيالات والأشباح وبوذا .

يتواجد الإغراب فى الأصول الفكرية لمسرح آسيا . يعرض المؤلف فكرته على الجماهير هناك فى مواجهة المتفرج ليصبح الثانى شاهد عيان على الحدث دون تدخل من مشاعره فى الحكم عليه . وهو أمر طبيعى ومقبول فى مسرح من هذا النوع لا يثق الممثلون فيه بعالم الأرواح أو الشياطين التى تُغلف الدراما الآسيوية . والنتيجة هى عدم دخول الممثل تحت جلد الدور أو الاندماج فيه . ولم يقدم الممثل بصورته هذه إلا (التقديم) فقط .

وعلى ذلك لم يشعر المتفرجون بماهية فن التمثيل ، مهملين التقنية المسرحية غير عابئين بالحوار الفردى ــ المنولوج . كما لم يأبه المسرحيون الآسيويون بالحائط الرابع أو بتعاليم المخرج الفرنسى الطبيعى أندريا أنطوان . لم يعرفوا قيمة هذا الحائط ولم يستعملوا قوانينه ، وظلت العلاقة موجودة وقائمة ــ ولا تزال ــ بين خشبة المسرح وصالة الجمهور . ممثل يُلقى الحوار ، وآخر بأسلوب فن التقديم يُعبر عن المكان والزمان والموقف المسرحى نفسه [1] . وبعدة مجموعات من الشموع يتم التعبير عن الليل أو الظلام ، إلى غير ذلك من تعبيرات أخرى . أليس ذلك إغراباً آسيوياً بطَبيعة مسرحية خاصة ؟

من الضرورى الإشارة إلى أن برخت قد أقام إغرابه على عناصر ثورية مهّدت لمحاولته الجديدة آنذاك . والتى كانت تستهدف تفجير مسرح عصرى بأدوات ومفاهيم خاصة . ونعنى به المسرح الطليعى AVANT – GARDE ليكون بمثابة صدمة ومواجهة للمسرح التقليدى المعروف منذ أكثر من ألفى سنة مضت ، حتى وإن استعمل برخت فى طوره الثانى ــ الدرامات التعليمية الجذور السابقة للأخلاقيات فى الدرامات الدينية فى عصر القرون الوسطى ، أو الدرامات الدينية فى عصر القرون الوسطى . أو الدرامات التى ناقشت المسائل الدينية فى القرن ١٦ ميلادى إثر

---

(١) فن التقديم هو فن الملْقى . وهو فن يقيم علاقة متبادلة بين الممثل أو الملْقى وبين الجمهور . يشرح من هذه العلاقة تعبيرا إنسانيا أو تمثيلياً . وقد أقرّ النقاد التعارف على فن التقديم بأنه فن محوره الإنسان . والممثل أو الملقى يتعاون بكامل كيانه ويستعمل أعظم درجات الحركة لديه . والصوت . نص شيكسبير على فن التقديم الذى يجب اتباعه فى درامته هملت مع الممثلين الذين استدعاهم هملت للتمثيل فى القصر الملكى . كما نجد فى منولوج (هاكوبا) أكائن أنا أم غير كائن .. . إن قيم هذا الفن قد حددها الفيلسوف الفرنسى دينيس ديديرو فى حديثه ودراسته عن الممثل الإنجليزى دافيد جاريك .

انبثاق عصر النهضة الأوروبى . ومع أننا نجد النوع الثانى (مسرحيات المناقشات الدينية) يتطور فى درامات الواقعية النقدية والواقعية الإشتراكية عند برناردشو وباعترافه بجذور عصر النهضة فى تلك الدرامــات ، إلا أنــنا لا نعثر فى نظريات برخت أو كتاباته إلى ما يشير إلى هذه الجذور . لم يحب برخت برناردشــو . لكــن تحليل الفترة تاريخياً ومقارنة طبيعة المسرحيات ونماذجها يشير إلى أن المناقشات الأخلاقية والسياسية والاشتراكية فى درامات برناردشو قد سبقت الإغراب البرختى لا محالــة . (درامات برناردشو تلميذ الشيطان ، قيصر وكليوباترا ، كانديدا) بكوميدياتها التاريخية المقنعة تشير إلى منهج الألمانى فردريك شيللر من قبل برناردشو ، ثم إلى منهج برخت بعد ذلك .

كما أن الإغراب البرختى فى اعتنائه الكامل بالتضاد الذى يُحدث التغيير والدهشة ، ويقطع كل أوصــال النظرية الأرسطوطالية فى رفضه للتطهير والمعايشة الفنية مستبدلاً كل هذه العناصر بالتأثير أو بمحاولة التأثير على العقل وفى رعاية منحازة ، نجد له مكاناً فى طريق الأدب الدرامى فى الولايات المتحدة الأمريكية عند الدرامى إلمر رايس فى درامته (الآلة الحاسبة) أو كما تُترجم أحياناً الآلة الجهنمية ، كما عند كليفورد أوديتس فى درامته (فى انتظار اليسار) . كما نعثر فى المسرح الفرنســى عــلى إغــراب فرنسى فى الدرامات الأولى لجول رومان من حواره النقدى الظاهر فى عشرينيات القرن العشرين . ونستطيع القول بأن برخت قــد تأثر بأعمال جول رومان JULES ROMAINS إذا مــا درسنا وحللنا مسرحيته (صعود وهبوط ـــ أو سقوط مدينة ماهوجونى ـــ ١٩٢٩ م) AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY وربطنــــــا بعناصرها وإغرابها ـــ الذى لم يكن وقتها إلا بذوراً للإغراب المتأخر عند برخت ـــ بمسرحية رومان المسماة (دونوجو ـــ ١٩٢٠ م) DONOGOO لتشابه الموضــوع عنــد مدينة رومان ومدينة برخت .

فإذا ما تعرضنا لعناصر الدعاية (أو الهياج البرختى) كما أُحب أن أطلق عليه ، فماذا نجد ؟

يكمــن الهياج فى مسرح برخت فى التحريك الذى يضعه برخت لشخصيات دراماته . فهو يجــنى من وراء سلوكها رجاً وخضخضةً تقودان المتفرج إلى حيرة وقلق غريبين . ليصبح فى النهاية هو الوقود المشتعل فى عقول النظارة .

يذكر الناقد المجرى جيزا هجاديش H. GÉZA — وفى معارضة لرأى د . توماش أونجفارى U. TAMÁS — أن برخت بأسلوبه التجديدى قد ارتكز على الحركة الطليعية التى أعقبت الحرب العالمية الأولى فى القارة الأوروبية ، قبل أن يكون إلهامه مستنداً على ما حققه الألمان والسوفيت من تقدم فى الآداب والفنون . إذ أن برخت يبدو عصرياً وغير عصرى فى آن واحد خاصة فيما يخص عنصر الدعاية والهياج . وهو رأى يقبله الموقف الفلسفى فى آداب برخت . هو عصرى بتجديداته، وغير عصرى فيما استعمله من عناصر دعائية وهياجية هجائية تتعارض مع أسس ونظريات الآداب الاشـــتراكية . لكننا إذا ما فحصنا هذه العناصر فإننا نجدها سابقة عند الألمانى إيرفين بيسكاتور [(١)] E. PISCATOR ، وفـــى الأدب الدرامى عند أرنست توللر E. TOLLER الذى كان طليعياً واشـــتراكياً مـــتطرفاً فى الوقت نفسه . وإذا كان برخت قد استهدف الترويج لمبدأ الشيوعية فى مسرحه ، فإننا نعثر على زملاء له فى هذا المضمار من السوفيت (مايرهولد [(٢)] ، تايروف [(٣)] " . ثم ماياكوفســـكى الـــذى لا تقول دراماته أكثر من الدعاية السياسية . كثيرون من هم على شاكلة برخت (الناقد أناتولى لوناتشارسكى) A. V. LUNACSARSZKIJ الذى خلط بين القـــديم كتقليد والجديـــد كعصـــرية . ثم فيشنيافسكى V. V. VISNYEVSZKIJ الذى جمع بين تقاليد

---

(١) إيـرفين بيسكاتور (١٨٩٣ - ١٩٦٦) مخرج مسرحى ألمانى . مؤسس المسرح السياسى الألمانى ، ثم المسرح البروليتارى بعد الحـرب العالـمية الأولى . أعمالـه الإخراجـية الهامـة (سـلطان الظـلام ، سـيأتى الوقـت ، قمر على الكاريبى ، اللصوص ، عاصفة فوق جوتلاند) .

(٢) فسـفولد أميليافـتش مايـرهولد . مخرج مسرحى سوفيتى . درس على يد الناقد نميروفتش دانتشنكو . أسـس مسرحاً ريفياً عـام ١٩٠٢ م تحـول مـن أسـلوب مسـرح الفـن إلى الأسـلوب الـتجريدى فـى الإخـراج المسـرحى خـروجاً على تعاليم أستاذه ستانسلافسـكى . أسـس استوديو خاصـاً بـتجاربه الفنـية . أخـرج درامات كبار الدراميين ماترلنك ، إبسـن ، هاوبتمان . جوركـى . مـا بـين أعوام ١٩٢٠ ، ١٩٣٨ أسس مسـرحاً سياسياً تميز بالدعائية السياسية والثورية لمسرح مستقبلى مستعملاً عناصر مذهب المستقبلية الداعية إلى إلغاء المعايشة الفنية عند الممثلين لأدوارهم (وما هو مشابه فى التطبيق الفنى للإغراب عند برخت) .

(٣) الكسـندر تايـروف . مخـرج مسـرحى سـوفيتى . فى عام ١٩١٤ يؤسس مع زوجته المسرح الصغير فى موسكو . قدّم إصلاحاً لـتطوير فـنون التمثيل المسرحى . أخرج لكتاب دراميين كبار (بومارشيه . روستان . راسين)كما أخرج مسرحية برخت أوبـرا الـثلاث بنسـات . دعا إلى الاستقلالية فى المسرح وإلى فتح القنوات التجريبية . صارع ضد الطبيعية ونظرياتها . كتب بعض النظريات المسرحية (ملاحظات مخرج مسرحى - ١٩٢١ . الممثل والكاتب الدرامى - ١٩٤٧) .

شيللر وبين الأشكال التعبيرية فى عصره ، على نسق الخلط عند برخت فى مسرحيته الشائعة (الأم شجاعة) MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER . بل إن شخصيتى البحارين فى دراما فيشنيافسكى (التراجيديا المتفائلة) ليحملان كل عناصر العقلية والعقلانية والإدراك والرجاحة فى العقل ، ويحفظان نفس المساحة التأثيرية التى يأتى بها الإغراب عن طريق الأغنيات فى المسرحيات البرختية .

على ما تقدم ، فإننا نرى برخت ودراماتورجيته يمتدان إلى جذور من القرون الوسطى ، عصر النهضة ، الدرامات الفرنسية فى القرن ١٩ ميلادى (الكسندر ديماس الإبن) .

* * *

ثانياً : وجه الطليعية فى مسرح برخت AVANT - GARDISM

الطليعيون — وبخاصة فى الفنون — هم الذين يبتدعون أو يُطبقون فكرات أو أساليب جديدة أصيلة فى فنونهم . هل لنا أن نلقى الضوء على (الطليعية) ومدى تواجدها فى دراماتورجية برخت ؟

لا تستطيع قواميس العالم أن تعطى لنا إيضاحاً محدداً من وجهة النظر الثقافية عن لحظة وصول الخيوط الأولى لعالم الأدب أو الفن الطليعى فى العصر الحديث . إلا أنه من المحتمل أن يكون ميلاد التعبير (الطليعى) قد برز على السطح مع ظهور بعض الأقلام والكتابات التى قامت فى وجه البرجوازية والرجعية . لم تكن الطليعية كتعبير ، حالة من الحالات التى تخدم الأدب أو الفن ، بقدر ما هى وسيلة من وسائل حل التضادات التاريخية المحددة ، ونعنى بها التعريات التى خرجت فى وجه البرجوازية ، والتى عبّرت عن رفض متّحد جامع فى عموميته . هذه القُوى الرافضة التى بدأت فى البداية ذات صبغة ذوقية جمالية متعلقة بالتقدير السيكولوجى للجمال عند الفرد ومدى اكتشافه للأهميات والجوهريات . ثم سرعان ما أصبحت هذه القوى ذات طابع إلتزامى حملت فى طياها حق الاعتراض بين الصوت الجهور والحماس الهياجى . وكان من الطبيعى والحالة هذه أن تحمى البرجوازية نفسها — أدباً وفناً — فعهدت إلى كُتابها والمُروجين لمذهبها وسياستها الفكرية بالواجبات المضادة للطليعية ، وبدون أن تقطع فجأة أو مرة واحدة على الطليعية وإنتاجها .

إن مصـــطلح (الطليعـــية) كما نراه ، وفى حساب لتفسير اللفظة لغوياً وأدبياً لا يزيد عن كونـــه واجهة مضادة للبرجوازية خرجت من باب مفتوح على الحياة الأدبية والفنية ، يحمل لواء الدعـــوة إلـــيها عدد محدود من الجنود يتحدثون بنظريات واسعة ذات طابع غريب (وفى ظنى أن برخت واحد من هؤلاء الجنود) .

يعلـــق عالم الاجتماع كلود ليفى اشتراوس على المؤلف الطليعى فيقول " المؤلف فى الحركة الطليعـــية صغير جداً . وهو وعباراته البدائية يشبهان إلى حد كبير حواة المجتمعات " (حواة جمع حـــاوى) . ويـــرى اشتـــراوس أن الكاتب من هذا النوع يحاول أن يعكس فى كتاباته ــ ومنها الدرامـــية ــ كل ما لا يستند إلى قاعدة .. أى يقدم الاستثناء (لبرخت مسرحية تعليمية بعنوان القـــاعدة والاســـتثناء) بُغية أن ينفض من حوله أكبر عدد من تجمعات مجتمعه لإشعارهم بقضيته الغريبة عما ألفوه من آداب ومسرحيات .

إلا أنـــه مـــن الصـــعب تصّور الفكرة التى يدعو إليها هذا النفر من الطليعيين ، حتى وإن استجاب للفكرة الجديدة كثيرون . لكنهم على أية حال لن يكونوا الممثلين لمجموع الشعب . وعلى ذلك تصبح الطليعية فى النهاية تعبيرات باطنية ووحدات أدبية تحمل طابع الظهور أكثر من غيرها ، كما تحمل شيئاً قليلاً من الحرية تحت أقدام المواطن العادى ، وما من شك أن المتفرج المسرحى وهو يشاهد مثل هذه المسرحيات الطليعية أو البرختية مُستعذباً الطهارة الأخلاقية التى يُحلق فى أجوائها، وهـــو جـــالس جلســـة الحكيم والمتزن العاقل ليشعر بسعادة كبرى عندما لا يميل وراء الأحداث المسرحية التى تُمثل أمامه .

لكـــنه مع ذلك يُحس بالحدود والفواصل والأسلاك الشائكة التى زرعها له الإغراب . إن الـــتدبير للطليعية وجه حقيقى على المستوى التاريخى ، لكنه بالنسبة للداخل والباطن يصير تدبيراً حُـــراً عاماً . لأن الإنسان الممثل الذى تقدمه الطليعية من فوق خشبة المسرح يظل إنساناً منفصلاً بمفـــرده ، كمـــا تظل قاعة الجمهور بمن فيها فى حالات انفصالية أخرى ، هى مجموع انفصال كل مـــتفرج على حدة . وذلك لأنهم أناس آخرون . إذ لا يمكن للكاتب أن يكون أصيلاً أو جوهرى المضمون إلا إذا ما كان الكاتب يواجه بحواره هجوماً للبناء أو النسيج السياسى .

لكـــن الأمـــر نـــراه مختلفاً عند الطليعيين . حقيقة أن بعضهم يصبح سوطاً على مجتمعه بل وعصـــره (كما كان برخت) لكنه عادة ما يأتى الزمن أو اللحظة التى يعيد فيها النظام الحربة إلى مكانها وغمدها . يُثبت التاريخ أن البرجوازية لم تقف يوماً من الطليعية موقف المهاجم . فالطليعية تعمـــل وتعمل ، وبكل الوسائل والأساليب تُعرى وتفضح وترفع الصوت وتعرض المسرحيات ... ولكـــن ... خاصة فى الآداب والفنون ، إلى زمن محدود وإلى طريق مسدود . (هل يقف برخت ومسرحه فى نهاية الطريق ؟) . إننا لا نقر عيناً بهذه الآراء التى تُسفّه برخت ، لذلك سنعرض وجهة نظر معارضة علّنا نستخلص شيئاً حول القضية المعاصرة والشائكة التى يُثيرها المسرح البرختى .

يقف الكاتب الفرنسى رولان بارتيه موقفاً مضاداً كواحد من الواقعيين الفرنسيين المؤيدين للفكـــر البرختى . وهو أستاذ للأدب فى باريس وبوخارست والإسكندرية . وله دراسات فى النقد الجديـــد والواقعيـــة والوجودية والماركسية وأنطولوجيا المجتمعات (علم المخلوقات وحقيقتها) . تتـــلخص أهـــم نظـــرياته المـــتعلقة بالإنسان فى " أن الإنسان يتفاعل عبر حياته مع الاحتياجات والمتطلبات التى يُتيحها له مجتمعه ، ويتعاطف قابلاً ما يخص شخصه بالذات " [1] .

يُفسر بارتيه ظهور برخت بنوم الأرسطوطالية ثلاثة وعشرين قرناً (وهنا نختلف معه بدليل عودة كُتاب المسرح الطليعى أو اللادراما إلى معقل أرسطو مرة أخرى ـــ دراما الخرتيت) ويشير فى غير قطعية إلى تكرار الحسن والردئ منذ مئات عديدة من السنين . وكأنه يريد أن يقول بروتينية الأرســـطـــوطاليـــة وتفسيراتها الأخلاقية ، مؤكداً تعاليم أرسطو التى يعرفها كل بادئ فى الفكر والفلسفة ، من أنه كلما تأثرت الجماهير المسرحية تعادلت مع البطل الدرامى فى أحاسيسه ، وكلما قلـــدت هـــذه الجماهير الحدث المسرحى الذى تراه أمامها وكلما غاصت فيه بأحاسيسها، أصبح المسرح سحرياً ، وهو ما نُسميه عرضاً ناجحاً . ثم يتحدث عن ثورة برخت فى طمس معالم الدراما القديمة ليقذف بنا وبقدر معلوم داخل أحاسيسنا لنتعرف على العرض المسرحى بـــلا وقـــوع تحت التأثير الإيهامى . بمعنى أن يبقى الممثل على حذر من السقوط فى الإيهام ، وبالتالى يمنع نفسه من أن يرقى إلى أحاسيسه وانفعالاته . يعرض الأحداث ولا يمثلهـــا تمهيـــداً للعثـــور علـــى الدواء لداء

(١) رولان بارتيه : دراسة بعنوان (ثورة برخت) منشورة بكتاب الدراما المعاصرة . مصدر سبق ذكره . ص ٣٦٠ .

المشكلات الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية . ليصمت كل سحر ، وليصبح كل متفرج ناقداً مسرحياً ومصلحاً اجتماعياً .

لم يــأت بــارت بجديد فى تفسير برخت . لقد عرض فى دراسته محتوى كتاب الأورجانون الصــغير دون أن يُمتعنا بما خلف هذه العناصر أو السببية الفلسفية أو الاجتماعية لنظرية برخت الملحمية .

١ ـ نحن نقول إن مسرح برخت ملئ بالأيديولوجية التى تظهر بدقة وبمعيار مقنن وعبر علاقات تحملها شخصياته المسرحية . وهو الجانب الذكى اللامع فى مسرحه . ومسرحه إلى جانب ما تقدم يعــج بالشخصيات سيئة الحظ قليلته . وهى شخصيات تخدم حياتها فى أمانة ، لكن المجتمع وليس القدر يرمى بها إلى التهلكة وليس لهم ذنب فى ذلك (شخصية كراجلر فى طبول فى الليل ، الجندى العائد من الحرب فى أفريقيا ليجد حبيبته فى أحضان ثرى يبعثر المال ويرمز إلى الرأسمالية والانتهازية معاً) . تقول الشخصية وهى تقترب من ستار الختام ..

" كانــت الحرب كابوساً . لقد ضربت الزنوج فى بطونهم . كنت فى خندق مملوء بالطين . كنت أتعفن . كُنا لا نكف عن شُرب الخمر لنقوى على رصف الشوارع . أنا خنزير .. والخنزير ذاهــب إلى داره (ثم يــتوجه إلى المشــاهدين فى نهاية المسرحية قائلاً) لا تُحملقوا فىّ هكذا فى رومانتيكية .. يا جبناء " .

٢ ـ تتجلى فى مسرح برخت العلامات ـ الأعراض SEMIOTICS

وهى إحدى النقاط الهامة التى أثارها بارتيه فى دراسته معتبراً الإغراب ودراماتورجية برخت عــلى علاقــة ودية مع علم الأعراض الذى يقدم علامات وأمارات ذات تعبيرات هى أقوى من الحقيقــة فــى المســرح . وبمعنى آخر الممثل البرختى الذى يعلن العلامة + المتفرج الواعى المعلَنْ بالعلامة ←── النتيجة ، علاقة أو شكل دراماتورجى جديد . هذا بينما يعتبر بارتيه مسرح برخت مســرحاً أخلاقياً ، وهو ما نتفق معه فيه . إذ هو مسرح يضع مع المُشاهد فى المسرح وفى حضرته السؤال محدداً .. ماذا يجب فعله تجاه هذا الموقف ؟

٣ ـ الأخلاقيات مفتاح المسرح البرختى

مَنْ السبب فى أىٍ من مواقف الدرامات البرختية ؟ إنه المجتمع عند برخت . وإذن فلنطرح السؤال (كيف بالإمكان الحصول على إنسان حسن وإنسان سيئ فى المجتمع الواحــد) ؟ ألم يدُر

برخت حول نفس السؤال فى عديد من مسرحياته ؟ أنظر مسرحية (الإنسان الطيب من ستشوان كأحسن مثال للإجابة عن السؤال) من الأهمية إيضاح هذه الجزئية فى مسرح برخت لأنها مفتاح الطريق إلى غالب دراماته . ومع أن الماركسية الشيوعية التى درسها برخت قبل طور ملحمياته لا تعـــنى إعتـــناءاً خاصاً بمثل هذه الأسئلة ، لكنها تضع قواعد عريضة لبناء المجتمع الإشتراكى بناءً مكـــتملاً تدخـــل تحت بنوده بلا شك العناصر الأخلاقية والسلوكية للمجتمع . إلا أن ذلك يعنى اعترافاً من الماركسية نفسها بوجود المجتمع الرأسمالى وسيادته وقوته رغم ضعف الأخلاقيات فيه .

أما حين يذكر الأستاذ بارتيه فى دراسته " إن برخت رفض الرومانتيكية والهياج ، وبعُد عن الاحـــتمال والترجيح ، واحتقر الانقياد كالعجزة ، وكان ضد الشقلبة وحب الجمال والأوبرا " . فإنـــنا نقف لحظات أمام ما أورده متعجبين حقيقة . وليسمح لنا بارتيه أن نختلف معه وبشدة هذه المرة ، لأن هذا الاختلاف هو أساس لوجهة نظرنا المعاصرة فى أُفول دراماتورجية برخت فى العصر الحديث .

لا أحـــد يـــنكر الرومانتيكية الخاصة بمسرح برخت . وهى هذه الرومانتيكية المختلفة عن رومانتيكية القرن ١٩ ميلادى . المتضادة مع تيار الكلاسيكية تضاداً تاماً . إن رومانتيكية برخت تتواجد داخل أبطاله وبطلاته نتيجة سلوكهم الذى يفرضه عليهم مجتمعهم ، سواء كان مجتمعاً نافعاً أو مستبداً . أما فيما جاء بدراسته عن (الشقلبة) أو البهلوانية كما يروق لى أن أُسميها ، فإن نفس العنصر نجده فى مسرح برخت وفى أغلب مسرحياته التى شاهدتُ معظمها لشهر ويزيد فى مسرحه الـــبرلينر انســـامبل فى برلين فى أعوام ٧٧ ، ٧٨ ، ١٩٧٩ م . وشخصياً لا أدرى إن كان سبب وجود الشقلبة يعود إلى المؤلف برخت ؟ أم المخرج برخت ؟

وأذكر الحادثة التى نشرها الناقد المجرى يوجاف إتسيمر **CIMER JÓZSEF** والتى شاهد فيها ضمن احتفالات مسرح البرلينر إنسامبل فى برلين دراما صعود وسقوط مدينة ماهوجونى على مســـرح كومـــيش أوبر ، إحدى مغنيات السوبرانو فى بداية العرض الأوبرالى وهى تقفز من أحد ألـــواج المســـرح شاقة طريقها وهى مُعلقة فى الهواء إلى خشبة المسرح . وطبعاً منهمكة فى الغناء الأوبـــرالى فى الأوبرا ، حتى تصل إلى مرجيحة لتغنى مع حبيبها بقية الأغنية الأوبرالية . ويتساءل الـــناقد عن الضرورة الملحة لهذه (البهلوانية) واحتياجات العرض البرختى لها . وهل بالإستطاعة

الغناء على هذه الحالة الجسمانية الفيزيكية ؟ خاصة وأن العرض لا يحتاج إلى إبراز قُوىً أكروباتية فى مضمونه.

أمـــا عن الأوبرا التى لا يحبها برخت فهى أولى أعماله القوية والتى أصاب شهرة كبيرة من ورائهـــا كانت (أوبرا الثلاث بنسات) DIE DREIGROSCHENOPER ــ ١٩٢٨ والتى دخل معها باب انتحال المؤلفات الأدبية .

ومع تقديرنا لكل ما جاء بدراسة الأستاذ بارتيه ، فإننا سنشير إلى رأى الناقد الأمريكى والتر كير لما فيه من تحليل جيد يمكن أن يفيد توضيح وجهة النظر المعاصرة حول مسرح برخت .

كير من أكبر المقتنين للأدب البرختى ، وأعدى أعداء مسرحه فى وقت واحد . يتضح ذلك من كتاباته ودراساته عن مسرح برخت وما نشره فى الجريدة الأمريكية (هيرالد تريبيون) بوصفه الناقد الفنى الأول لها . وهو يذكر " أن العمل الأدبى عند برخت يفتقد الرؤية الخارجية . لا يجوز للكاتـــب أن يتحدث إلى النظارة من أعلا المسرح حتى فى مسرحيته التى كتبها وصاغها ، ولا حتى عن طريق الحوار الفردى ــ المنولوج . أو الحديث (على حدة) على غرار الدراماتورجيا القديمة أو كمـــا كان معمولاً به خاصة فى مسرحيات موليير . كل هذه التدخلات من المؤلف المسرحى لا تـــتوافق مع الحياة ولا تتمشى مع الطبيعة . مسرح برخت خالٍ من الشخصيات المباشرة ، ويفتقد التحلـــيل المباشـــر . فالتحلـــيل الدرامى لا يتم عادة إلا عن طريق حوار جيد . لا يجب أن نذكر الأحوال والظروف ، بل الأقوى أن تظهر هى من تلقاء نفسها ليستنتجها المتفرج من الأحداث . لا اعتراف بالصدفة أو المصادفات ، بل يجب أن تستند العناصر الأدبية فى المسرح وكذلك العلاقات بين الشخصيات على المنطق لتُصبح منطقية المفعول . ولا توجد أشكال شعرية فى الدراما لأن ذلك ليس من الحياة فى شئ (الناس لا يتحدثون بالشعر مطلقاً) . ثم لا يجب تقديم الأحداث (فى ظنى أن الحدث المسرحى يقدم نفسه بنفسه . وهذه هى التركيبة الأساسية فى الفعل وفى رد الفعل) . فى العمـــل الدرامـــى غير مسموح بإدخال عناصر أخرى لا تمت إلى الدراما (يقصد كير اللافتات والإعلانات وكورس برخت والمغنين والراوى وبقية الشخصيات الهامشية الثانوية ، رغم الإصرار البرختى على وجود وظائف درامية لها) .

كمـــا أن على الزمن المسرحى فوق خشبة المسرح أن يُراعى الأحداث بما يتوافق مع منطق الحياة (يقصد كير القفزات الزمنية والسنوات الطويلة التى تفصل بين لوحة وأخرى فى مسرحيات برخـــت) . وبالموضـــوعات الأصيلة وحدها يمكن كتابة الدرامات والتقدم لعرضها على المسرح ولـــيس باستعمال برخت لمسرحيات يونانية قديمة أو شيكسبيرية خاصة . ولا شئ على المسرح مما هو غير موجود فى الحياة العامة " . هذه هى وجهة النظر النقدية عند كير . وهى كما تظهر تقف على طرف النقيض فكراً وأسلوباً وأسساً مع نظرية المسرح الملحمى والإغراب ، وتتمسك تمسكاً تقليدياً بالقواعد الدرامية القديمة .

٤ ـ رفضٌ للرومانتيكية والطبيعية .. بعد الأرسطوطالية .

تحكّم المذهب الفنى الرومانتيكى طوال القرن ١٩ ميلادى وسنوات من القرن العشرين فى أوروبا بعد أن ألهب خيال الجماهير بالأحلام والعواطف الجياشة والفروسية ، وفى تضاد مع المذهب الكلاســيكى . تتميز الدرامات الرومانتيكية بأنماط مسرحية معينة حيث التعرف على الإنسان من زاويـــة المـــبالغة والبحث عما هو فوق العادة وغير الطبيعى . استُبدل المذهب العقلى بالأحاسيس الفياضة ، وضُخمت الشخصيات على طرف نقيض فهى إما ملائكية وإما شيطانية . وحدد فكتور هوجـــو V. HUGO برنامج الرومانتيكيين عام ١٨٢٧ فى مقدمته الشهيرة التى وضعها لمسرحيته التى تحمل شعار التيار (كرومويل) فى ملاحظاته بإغراق خشبة المسرح فى العاطفة ، وكثرة الألوان المتعددة . كتب للحركة الرومانتيكية من دراميى العالم الروسى بوشكين ، النمساوى جريلبارزر ، الألمانى بخنر ، المجرى كاتونا يوجاف . واستعمل المسرح الرومانتيكى أدواته ومهماته بنفس المغالاة الأدبـــية التى سيطرت على النصوص المسرحية الرومانتيكية ، وهو ما كان يُوحى بضرورة وجود شكل إخراجى رومانتيكى يناسب نوعية الأدب ذاته . ولقد هجر برخت ـــ وكان لابد أن يهجر ـــ تعالـــيم الرومانتيكية على وضعها السابق . وكان هجره لها شيئاً طبيعياً إذ كان من الاستحالة الاتفاق بينها وبين مفهوم وشكل ورسالة المسرح الملحمى الذى كان يُعد نفسه له .. وحسناً فعل برخت .

أمـــا عند المذهب الطبيعى ، فهو مذهب هو الآخر تحكّم فى الحياة الفنية والأدبية بدءاً من النصـــف الثانـــى مـــن القرن ١٩ ميلادى وكان أكبر تأثير له على الأدب . يُلخص إميل زولا

E. ZOLA رائد الطبيعيين المذهب فى تعبيره المقتضب " لنترك كتاباتنا تتسم بالبساطة دون فرقعات أو لفتات فجائية " . وهو نفسه صاحب الدراسة المعنونة الطبيعية فى المسرح ـــ ١٨٨١) . ظهرت الطبيعية فى الديكور والأزياء والمهمات المسرحية المستعملة . وهو ما أبعد الممثلين عن العاطفة وعن الشعرية اللغوية فى آن واحد .

فى ألمانيا تبرز خطوط الطبيعية عند المخرج أوتو براهم O. BRAHM فى مسرح فرى بيهن، وفى السويد تنتقـــل على يد الكاتب الدرامى أوجست استرندبرج A. STRINDBERG داخل مســـرح تجـــريبى صغير . وفى الاتحاد السوفيتى استقبل استانسلافسكى الطبيعية حتى تجاوزها إلى الواقعية مؤخراً . وفى الولايات المتحدة الأمريكية نُقلت المناظر المسرحية نقلاً طبيعياً على يد دافيد بيلاسكو D. BELASCO . كما ظهرت الطبيعية عند كُتاب الرواية الإيطالية .

٥ ـ الطرفان المتضادان .. أرسطو وبرخت .

وسط البحث عن الطرفين المتضادين ومحاولة العثور على أسباب جوهرية لهذا التضاد القائم بين أرسطو وبرخت نتعرض لمسرح ودرامات برخت نفسه على اعتبار أن أرسطو لم يكتب درامات للمسرح وإن ترك لنا كتابه (فن الشعر) وبعضاً من القواعد الفلسفية . ونستطيع تبعاً لذلك أن نفحـــص مسرح برتولت برخت من وجهتى نظر . الأولى القواعد النظرية البرختية وامتداداها فى مســـارح أخـــرى ولدى كُتاب معاصرين . والثانية حقيقة هذا المسرح الذى ولّدته هذه القواعد النظرية .

١ ـ فـى وجهـة الـنظر الأولى : نقول إن الطبيعية السابقة على مسرح برخت قد تعرضت دراماتورجيـــتها ومسرحها الطبيعى للرفض ثم إلى العدول عنها وإنكار تعاليمها فى أكثر من مكان ومســـرح ومؤلـــف درامى . لكن الفاحص لمسرح برخت ونظرياته يكتشف أن مقاطعته للطبيعية كانـــت تتسم بالحدة وبالبُعد عنها قدر الإمكان وبكل ما وسع برخت من حيلة ، وفى عمق شديد ووعى أشّد منه .

ثم من زاوية الدراماتورجيا (علم الكتابة المسرحية) نعثر على طبيعين فى إيطاليا مثل لويجى بيرانديللـــو ، ويوجـــين أونيل فى أمريكا ، والتعبيرى الألمانى أرنست توللر ، وعدد غير قليل من الفرنسيين . مع اعترافنا بأنهم لم يستطيعوا أبداً طوال سريان الطبيعية أن يفهموا المذهب الطبيعى فى

كتاباتهم الدرامية ، حتى وإن شذ عنهم المخرج الفرنسى أندريا انطوان A. ANTOINE كواحد من أشد المتحمسين والمغرمين بالطبيعية فى فرنسا . وقد كلفه هذا الحماس عشر سنوات من الكفاح فى مسرحه الطبيعى الصغير حتى أغلق المسرح أبوابه ودفن تجاربه بسبب عدم وضوح شكل التجربة الطبيعية أو انتشارها فى مسارح فرنسية أخرى .

ومـــن زاويـــة خشبة المسرح ، أو التقنية الطبيعية فإننا نجد المخرج إ. بيسكاتور فى ألمانيا ، مايـــرهولد فى الاتحـــاد الســـوفيتى بخطين رئيسين . الأول بالخط الأكاديمى ، والثانى بخط المسرح اليســـارى . ولم يكن نصيب الثانى من الطبيعية المسرحية فى النهاية بأحسن من خط زميله الفرنسى أ. أنطوان .

أما من زاوية التاريخ ، فلم تكن الطبيعية حركة رجعية أو معادية بقدر ما كانت تياراً تحول إلى مذهب أدبى وفنى خاصة فى ألمانيا وقت انبثاقها ، حيث ماركس وأنجلز يعملان من أجل الثورة البلشـــفية الاشتراكية ، وحيث تنشأ طبقات جديدة لم يُعمل لها أى حساب فى الماضى . وهى حالة تاريخـــية لم تكن تصلح لها الدرامات الرومانتيكية أو المسرح الرومانتيكى . وإلا فكيف يمكن إبراز شخصـــيات عمالـــية أو فلاحية أو مسكينة جائعة أو متشردة أو ضائعة وسط مناظر وديكورات القصور وفى مجالس الملوك والأمراء وحاشية الرومانتيكيين ؟

إذن ، لم تكن الوسائل التى فى جعبة المسرح آنذاك بمستطيعة أن تحقق ذلك . فضلاً عن أن تحقيقها لو افترضنا ذلك فإنه سيكون غير مناسب للحظة التاريخية أو الفترة الزمنية ساعتها . وكان مـــن المعقـــول أن يتقدم المسرح ليبرز أحوال الطبقات الدنيا والضعيفة بأدوات مسرحية صادقة ومخلصـــة . وهو ما سارت عليه المسارح الأوروبية فى الفترة ما بين الحربين العالميتين . وهو ما كان نقطـــة بـــدء جديدة فى حياة المسارح أولاً ، وفى نوع وطعم الدرامات ثانياً . وكانت نتيجة ذلك انصـــراف المســـارح عن التقاليد المسرحية من زاوية الدراماتورجيا ، وانصراف عن الشكل وعن الفكرة الفلسفية أيضاً . ويُخيل إلىّ أن برخت نفسه ـــ وقد عاش جزءاً من الفترة نفسها ـــ كان يعرف هذه التغييرات التى طرأت على المسارح وعلى الدراما فى آن واحد . وتحديداً كان يعرف أن المســـرح العـــاكس للحقيقة لم يُعد مُجدياً . كما أصبح جِد مقتنع بمقولة ومنهج ، هما نفسهما .. الخروج من هذا التقليد الجامد المتجمد .. مقولة هى الأساس الفكرى الأول فى مسرحه الملحمى .

وهـــذه المقولة تقول على لسان برخت " لا يمكن كتابة الحقيقة ، لكـــن المطلـــوب هو تغيير هذه الحقيقة " . وأظن أن نفس المعنى موجود فى كتابه الأورجانون الصغير .

وكان لابد من موت الطبيعية لعدم ملاءمة خصائصها أو وسائلها للعصر الجديد . كما كان لابد لبرخت أن يدرس الماركسية ليتعرف على عناصر سياسية هامة قام عليها مسرحه الملحمى بعد ذلك . وهو ما حدث فعلاً .

فما هى هذه القواعد النظرية المتضادة مع العُرف المسرحى الذى مرّ فى سلام عبر مئات من السنين ؟ من ناحية الشكل تتلخص العناصر فى التالى :

إلغاء فكرة الحائط الرابع لتغريب الممثل والمشاهد عن (اللعبة المسرحية) + إخفاء الإيهام وإبعـــاده حتى يرى المشاهد حياة حقيقية + عرقلة المُشاهد خشية أن يعيش مع اللعبة المسرحية . وذلك كله يجرى فى حضور الوعى .

إن مسرحاً يحاول هذه المحاولات الإغرابية يعتبر حالة وحيدة نادرة أو شاذة سمّها كما تشاء . فـــالمهم فى النتيجة النهائية ، وهى وصول أفكار الكاتب الدرامى إلى الجماهير وسط هذا الأسلوب الجديد . والأهم من هذا وذاك تحقيق الواجبات الاجتماعية للمجتمع من خلال مسرح جرئ على غرار المسرح عند برخت . وإننى اعترف صراحة بأن المخرج المسرحى برخت كان متعاوناً التعاون الكـــامـــل مـــع المؤلـــف الدرامـــى برخت لإثبات وجهة النظر الأدبية مهما كانت العقبات أو الاعتراضـــات . وهـــو (أقصد برخت) قد لجأ إلى البحث والتنقيب عن كل ما هو نافع ومفيد لفكرته الدرامية ، لكن تبقى القضية فى النهاية غير مرضية . لأن المهم فى فكرة المسرح هو تكوين الخلـــق الفنى الذى تتطلبه حاجات المجتمع ، على اعتبار ارتباطها تاريخياً ، وليس المهم هو محاولات شخصـــية أو فردية لإثبات نظرية أو شئ . فالأمر فى جوهره يتعلق بمصير المسرح وفكرته ومدى تحقـــيقها أولاً وأخيراً . وكـــيف إذن نُفسر مقولة برخت والتى تتضاد مع كل محـــاولاته الفردية والشُجاعة حقاً والتى تقول " لا يمكن الحكم على مضمون مفصول عن شكله المسرحى " ؟

على هذا ليس بالإمكان إخراج الدراما البرختية بشكل إخراجى يستند على أفكار ومنهج استانسلافســـكى . كما أن مايرهولد لم يستطع أن يُخرج درامات مايـــاكوفسكـــى بأسلـــوب استانسلافسكى فخرج عن تعاليم أستاذه . وله الحق فى ذلك .

ألا تُوصلنا هذه الحقائق والأمثلة إلى سور محدد ومحدود فى الوقت نفسه ؟ ومتى كان الفن فى صفاته العامة أو حتى التجريدية بإمكانه الخضوع أو التسليم والإذعان لشروط مسبقة وتحديدات قاسية كما هو الحال فى بنود الإغراب البرختى ؟ وإذن فهل نستطيع بعد ذلك استنتاج أن مصير مسرح برخت مرهون بالواجبات التى يحددها التاريخ لحساب المسرح المذكور ؟ ثم ، هل يحق لنا بعد الحلقة الدراسية التى عُقدت لبحث مسرح برخت أن نقف إلى جانب آراء المخرجين — وخاصة الألمان منهم — الذين أسقطوا قناع الأدب والمجاملات حين أعلنوا إلى جانب آخرين متخصصين من كل قارة أوروبا ، أنه من المستحيل على المخرج العصرى أن يُغير التصورات الإخراجية عند برخت ، والتى وضعها هو كمؤلف مسرحى ما بين قوسين كملاحظات للدراما ، أو فى تحديده لنص الأغنيات المصاحبة مثلما نص على نشيد الشيوعية الدولية فى درامته طبول فى الليل ، وهو ما لم تُصرح به الرقابة المصرية عندما أخرجتُ المسرحية عام ١٩٦٦ بالقاهرة ؟ وهل من أجل هذه المخاوف جميعها يحاول كل من يقترب من برخت أن (ينسخ) ما شاهده من إخراج خاصة إذا ما أُتيح له ذلك ؟ أم هو الخوف من عدم فهم مسرح لم يستطع رغم مضى عشرات السنين أن يحقق وجهه رغم الدعايات والإعلانات عن إغرابه وغرابته ؟

* * *

يُشير الناقد المسرحى الألمانى هيلموت كاراسيك فى دراسة له بعنوان (امتداد الوسائل البرختية بدون برخت) بحث فيها استعمال الدراميين السويسريين فردريك دورينمات ، ماكس فريش للوسائل المسرحية عند برخت . ويكتشف خروجهما عن كثير من هذه الوسائل أكثر من استعمالهما لها . ويصل من دراسته إلى نتائج صمت المدرسة السويسرية عن القيام بالبحوث المتعلقة بالأشكال الدرامية . ويقف الناقد فى الصف الطويل المناهض لمسرح برخت وتعاليمه . وهو يتزامل مع دورينمات فى مقولته الشهيرة عن برخت " إن برخت فى مسرحه يفكر بطريقة مستحيلة لأنه لا توجد أشياء كثيرة تقبل هذا التفكير المستحيل " . ويرفض كاراسيك الاعتراف بأعمال برخت كدرامات فنية باستثناء درامته جان دارك المذابح) ، والتى يعيب فيها على برخت تركيزه على إبراز جان دارك بطلة المسرحية كضحية من ضحايا المجتمع ، مع أنه سلوك ذاتى منها لا علاقة له

بالمجـــتمع أو بنظمه . وهو ما يعنى مغالاة من برخت فى الزج بالمجتمع وإصدار الأحكام عليه وإثارة حفيظة الجماهير ضده وعليه . ويذكر كاراسيك أنه كان من الأجدى ببرخت أن يرفع الشخصية الـــبطلة إلى مصـــاف الكبار فى العالم ــ كما هى فى الواقع فعلاً ــ بدلاً من التباكى على مجتمعها ولصق تصرفاتها الذاتية للنيل منه . لكنه يربط بين الاعوجاج فى شخصية بطلة دراما (زيارة السيدة العجـــوز لدوريـــنمات) كلير زاخانسيان CLAIRE ZACHANSSIAN وبين عناصر الخراب والسقوط والعطب الاجتماعى . وهى عناصر تقترب من مسرح برخت فى المضمون ، أو لنقُل هى البذور البرختية فى الدرامات السويسرية (المكتوبة باللغة الألمانية) .

٢ ـ فـى وجهـة الـنظر الثانية ، وأعنى بها حقيقة هذا المسرح الذى ولدّته القواعد النظرية الســـابق ذكـــرها . فإنـــنا من خلال نتائج عروض المسرح ، وآراء النقاد العالميين الذين شهدوا مسرحيات عديدة لبرخت أو غيرهم الذين تناولوا مسرحه البرلينر إنسامبل بالدراسات التى حملتها مؤلفاتهم فى كل مكان . نستطيع أن نستخلص وجهات النظر التالية :

أولاً : رغم أن نظرية برخت تقول " ليس واجب المسرح هو عرض أو إبراز الحقائق ، بل هو تغيير هـــذه الحقائق " فإنه يتضح حتى اليوم أن مسرحه قد اعتنى بالشطر الأول من مقولته ، ولم يحقـــــق شطرها الثانى الخاص (بعملية التغيير) أو هو بالقياس العلمى للنتائج لم يصل إلى تحقيقها . لقد سقطت الهتلرية نتيجة اندحار وسقوط ألمانيا النازية العسكرية أمام أعدائها فى الحـــرب العالمية الثانية . وليس هناك ما يشـــير إلـــى اشتراك الأدب أياً كان نوعه فى هذا السقوط . ومن هنا تنتفى خاصية التغيير للمجتمع فى النظرية البرختية على مستوى التطبيق.

ثانـياً : تبع التنفيذ الفنى للعروض ، النظرية تبعية مطلقة (وهو ما يعوق فكر المخرجين المسرحيين اليوم لاضطرارهم التمسك بوجهات نظر روتينية حددها برخت ، ولجوئهم ــ رغماً عنهم ــ إلى إهدار أفكارهم الذاتية وما تعلموه فى مهنة الإخراج المسرحى) . فضلاً عن أن هذا الأسلوب فى الفن مُعطل لكل إبداعات المخرج الفنان الذى يضيف إلى وجهة النظر الأدبية وجهة نظر الإخراج أيضاً . وهى أولى قواعد المخرج المعاصر (مؤلف العرض المسرحى) .

ثالثاً : هذه التقييدات والأصفاد التى امتلأ بها كتاب برخت (الأورجانون الصغير) ، ثم ملاحظاته النظرية ، خاصة حول أوبرا صعود وسقوط مدينة ماهوجونى فى عامى ١٩٣٠ ، ١٩٣١ م

والتى تحدد الإغراب تفصيلاً ، ثم بعد ذلك مجموعة الدراسات والمقالات التى نشرها برخت كتصحيح لبعض أفكار الإغراب ، ثم تعليقاته على التنفيذ الفنى لبعض العروض البرختية . كل هذه المناقشات الجدلية الديالكتيكية حول ماهية مسرحه قد قادت المخرجين إلى بلبلة فى الأفكار وتذبذب فى منهج الإخراج المسرحى العلمى .

رابعاً : ثم الدعايـــة المـــبالغ فى إيرادها وتكرارها على الدوام ، لإبراز ما أسماه برخت (واجبات المســـرح الأولى هى إبراز التضاد) . أية متضادات كان يعنى برخت ؟ خاصة عند مرحلة التنفيذ الفنى للدرامات البرختية . هذا هو ما لم يُشر إليه المُقنن النظرى الدرامى .

فإذا ما حاولنا الغوص أكثر فأكثر فى مسرح برخت كعروض مسرحية تظهر أمام الجماهير فى إطار فنى بعيد عن القواعد الأورجانونية والنظريات والإغراب والنيات ، حيث لا يعنى المتفرج وقـــت مشاهدته العرض المسرحى إلا ما يراه وما يقتنع به وما يخرج به مقابل ما دفعه من مال فى تذكرة دخول المسرح . فماذا نجد ؟

لا يســـتطيع مسرح برخت أن يفصل نفسه عن الوظيفة الأساسية للمسرح . وهى وظيفة ثقافـــية توجيهية بالدرجة الأولى ، مهما التزم المسرح بالقواعد والنظريات . وهنا نطرح السؤال . مَنْ هؤلاء الذين حددهم برخت وأسماهم بالمتضادين ؟ هل هم حماة الطبيعية ؟ أم هم حُكام ألمانيا فى ذلـــك الوقت ؟ إذا كانوا حماة الطبيعية فإن الطبيعية كانت قد آلت إلى زوال آنذاك ، وعبثاً إحياء التضـــاد معهـــا مـــن جديد . إن القاعدة التطبيقية فى أى مسرح فى العالم تقول (بأن بؤرة حياة المسرحية هى خشبة المسرح) . أى ليست قاعة الجمهور . خشبة المسرح بما يُثير المؤلف عليها من أحـــداث وتركيبات فنية للشخصيات المسرحية لتصل بالمتفرج إلى التعمق فى الأحداث وفى حقيقة الشخصيات وكيانها ، بدلاً من الاهتمام بالرؤية متعددة الألوان وحدها سواء فى المناظر أو الإضاءة أو الخدع المسرحية ، بغية توجيه نظره إلى الحقائق فى الحياة وإلى التفاصيل الجزئية فى الدراما . ومن حقيقة القول أن نذكر أن برخت يرفض كل هذه المهمات على خشبة المسرح . كيف نُحلل ونفسر هذا الرفض ؟

كما سبق الإشارة ، ألغى برخت الحائط الرابع فى المسرح ، وهو ما فعله غيره من المخرجين قبله بعشرات السنين ، ولا يزال يفعله اليوم مخرجون يهتمون بالرؤية وبالشكل المبهر قبل المضامين

الفعلـــية لحـــركة المسرح + لفّ الجمهور بسياج برختى من صُنعه دون أن يوضح لهم لماذا ؟ بهذه التداخلات التى أفسح لنفسه كمؤلف درامى المجال للتوجه إليه بالحوار أحياناً ، وبنقل التمثيل إليه أحـــياناً أخرى فى القاعة مكان الجماهير الأساسى بحسب هندسة المعمار منذ قرون طويله + أدَخل عـــلى المسرح الرؤية فى دور حركى يتجلى فى اللافتات والبيانات والوثائق + غيّر وضعية ومهمة كـــل من الديكور والمناظر والأزياء والمهمات والأدوات المكملة (الإكسسوار) وذلك بأن حوّل مهماتها ووظائفها وفعالياتها من وضع (الإثبات) فى العرض المسرحى إلى وضع (الملاءمة) لعناصره الدرامية . وهو ما يتضح بالنسبة للصوت ولطريقة عمل الممثلين وللحركة المسرحية + ضيَّق على مخـــرجى دراماته الخناق فأصبح المخرج مضطراً لأن يسير فى فلك المؤلف برخت داخل الدراما . وهـــو ما يعنى تجاوز برخت حدوده كمؤلف ، بل تجاوز على منهج المسرح إذ فرض سيطرته ليس عـــلى المخـــرج وحده ، بل على كل من الممثل ومهندس المناظر ومصمم الأزياء وعمال الإضاءة والفنيين . ثم اضطلاعه ـــ وهو المؤلف فقط ـــ بكل هذه الوظائف المسرحية المهنية المتعددة فى آن واحد . هل أتاحت عبقرية برخت لصاحبها كل هذه الأعمال ؟ فبينما نجد عرضاً لاستانسلافسكى كبناء فنى يقوم على أكتاف الممثلين وعلى خيالهم المتقد ، فإننا نجد العرض البرختى يقوم على كتف المخرج برخت نفسه المتقيد فى الوقت نفسه بالأصل الأدبى لبرخت المؤلف الملحمى . ألا يمكن مثلاً أن نصـــف مسرحه بالدكتاتورية مع أن التمثيل فن جماعى ؟ من العدل أن نذكر أن مسرح برخت مســـرح شـــامل جامع . يُتيح للممثل الاشتغال بأمور أخرى غير فن التمثيل . فالممثل عنده مُغنٍ ولاعـــب أكـــروبات وراقص وبهلوان وكورس وصامت . وهو بدلاً من أن يجلس جلسة وقار فى مشهد من المشاهد ليناقش القضايا الفكرية فى المسرحية نراه يقفز هنا وهناك بين لحظة وأخرى .

* * *

إذا ما فحصنا القُوى الفنية والإعداد العلمى الذى انطلق منه برخت كمخرج مسرحى قدير فى القرن العشرين ، وفى زمن أصبحت فيه مهمة الإخراج المسرحى مهنة ترتكز فى كثير على علوم مـــتعددة كالتمثـــيل والإلقاء والفلسفة وفنية المسرح والتربية والسسيولوجيا والتاريخ واللغويات وعلم النفس وعلوم الجمال . فأين نجد القيمة الفنية للمخرج برتولت برخت ؟

لا أبغى التعرض لنقاط شخصية بقدر ما أفحص المكوّنات عنده كمخرج مسرحى عصرى .

لا نعـــثر فى أيٍ مـــن المراجع عما يهدينا إلى أن برخت قد درس أو تعلم فن الإخراج المسرحى فى جامعة فنية أو فى أكاديمية تخصصـية فى مجال علم الإخراج المسرحى ، والتى تؤهل الدارس لشهادة علمية فى الإخراج المسرحى .

لا اعـــتراض لنا عليـــه ككاتب درامى فذ . لكن مهنة الإخراج اليوم خاصة هى علم قبل المهنة ، بحكم المهمات الفكرية ثم الفنية والقيادية الملقاة على عاتق المخرجين المسرحيين . لسنا هنا فى مجال حصر تاريخى لأكاديميات الفنون فى العالم ، لكننا ونحن نضع فى الاعتبار زمن برخت الذى عاش وعمل فيه ، فإننا نجد الأستاذ هرمان HERMANN الأستاذ فى جامعة برلين يقدم دروساً فى جامعـــته عن فن التمثيل وفنون وعلوم المسرح . كما نعرف أن تدريس الفنون أكاديمياً قد بدأ فى فرنسا فى نهاية القرن ١٨ ميلادى فى كونسرفتوار باريس والذى لا يزال قائماً حتى اليوم . أضف إلى ذلك أكاديميات الفنون المسرحية ــ حتى وإن لم يكن اسمها حرفياً وقتذاك ــ قد بدأت فى المجر عـــام ١٨٦٤ ، وقبل ذلك فى الاتحاد السوفيتى . وإذا كُنا نُقدر اليوم للعلوم حقوقها ونتائجها فى بداية سنوات الألفية الثالثة ، فهل يدلنا أحد من مؤيدى المخرج برتولت برخت على مكان علمى درس برخـــت فـــيه الإخراج المسرحى دراسة علمية محددة ؟ ومتى ؟ رغم وجود قسم للإخراج المسرحى فى جامعة هامبولت فى برلين ساعتها .

لا أغـــالى إذا قررت أن هناك فروقاً واسعة شاسعة وجذرية بين تعليم الإخراج عملياً ، ودراستـــه علميـــاً وعمليـــاً . وقـــد أشـــار إلـــى هـــذه الفـــروقـــات جيـــورجـــى توفستـــونوجوف G. TOVOSZTONOGOV فـــى كتابـــه (حول أفكارى) [1] بين دارس يجلس فى التدريب العملى للمسرحيات ــ البروفات ، وبين آخر دارس أكاديمى فى أكاديمية للفن تُدرّس تقنية الكلام والـــحوار ، اللغـــويات ، نظـــريات الإخراج ، فن الممثل ، مناهج الإخراج ، علم المنطق ، تاريخ الأزياء ، فلسفة وتاريخ الموسيقى ، علم الدراما ، وصف طويل من المواد النظرية ذات العلاقة بفن الإخراج المسرحى .

---

(١) جـيورجى توفوسـتونوجوف حـول أفكـارى . ١٩٧٢ م . الاتحـاد السـوفيتى . ت . سـاركاش جوجـا . ١٩٧٥ . مطـبعة موجفاتيه . من ص ٧٢ ـ ٨٠

وحتى لا يخلط قائل بما يحدث اليوم فى مجال التجريب فى الإخراج المسرحى . فإننـــا نوجـــه الـــنظر إلى الفروق بين التعليم الأكاديمى والتأهيل الفنى لمهنة الإخراج المسرحى . على غرار تجربة المخـــرج السوفيـــتى ليوبيمـــوف J. LJUBIMOV الذى يُعيد صياغة مسرحيات شيكسبير عند إخراجه لها فى شكل عصرى يناسب لغة وفيلولوجيا القرن ، أو تجربة (المسرح بدون مخرج) التى جرت حديثاً فى مسرح أوفر بفرنسا بجهود بعض الشباب من الهواة . هذه تجارب بعيدة كل البعد عن المنهج (الميثودولوجى) المسرحى فى تعليم الفنون .

٦ ـ برخت فلسفياً

من الطبيعى أن مسرح برخت يعود فى تكوينه إلى أصول فلسفية هى التى دفعت به إلى طريق الحياة المسرحية . بل إننى أرى أن هذه العناصر الفلسفية الكامنة فى مسرحه هى الأساس فى القفزة الثورية التى أتى بها برخت ونجح فى عرضها وتسجيلها فى تاريخ المسرح العالمى .

وضـــع مسرح برخت حدوداً فاصلة بين الطور الرأسمالى الإمبريالى ، والطور الإشتراكى . وبرخت فى فلسفته وثوريته الإشتراكية الإنسانية فى آدابه يُعبر تماماً عن قيم الفلسفة الاشتراكية التى انكـــب علـــيها دارســـاً فى ثلاثينيات القرن العشرين من ناحية ، كما تربطه بالفلسفات التقدمية الأخرى الكامنة فى تفسيرات الفيلسوف جيرج لوكاتش L. GYÖRGY من ناحية أخرى . الأمر الـــذى ربـــط برخت فى النهاية بهذين الاتجاهين الفلسفيين المعبرين عن فلسفة وكيان ووعى وفهم الـــنظرية اللاشـــتراكية ، وكذلـــك بالأحكـــام الجمالية عند الماركسيين . ونعنى بها التراجيدى والكومـــيدى ، والنبيل والوضيع ، والجميل والقبيح ، والبطولى والعامى السوقى المبتذل . " على اعتـــبار أن الفلسفة الماركسية ترى فى الفن صورة خاصة من صور فهْم الإنسان للعالم من حوله . وهى تُفند المبادئ العامة لموقف الإنسان (جمالياً) إزاء الحقيقة الواقعية . وهى علم أيديولوجى مثلها مـــثل الفلسفة ، إذ تدرس العلاقات القائمة بين الفنون والوجدان الجمالى وبين الوجود الاجتماعى والحياة الإنسانية على وجه العموم " [(١)] .

وضع برخت (الإغراب) مكان (التأثير) . وقد حمّلَ إغرابه بنظرة عقلية ارتكزت فلسفياً على تثقيف العقل وتتبّع قواعد المذهب العقلى RATIONALISM بهذه الرؤية التى يُلقيها المتفرج

(١) الدكتور محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة . دار المعارف بمصر . عام ١٩٧٠ ، ص ٥٠ .

مــن (الخارج) على ما يجرى فوق المسرح . نظرة فلسفية نجدها عند الفيلسوف الفرنسى دينيس ديديــرو صــاحب دائرة المعارف الفرنسية وأعظم فلاسفة العقل فى عصره القرن ١٨ ميلادى . والظاهر إن لم يكن من المؤكد أن برخت قد استفاد من فلسفته المتعلقة بالبدائل التى وضعها ديديرو لتحقــيق الجمال والتى تكمن فى النظام والتوازن والوحدة النوعية . وعندما يقرر ديديرو فى منهج فلسفته " أن الفنون يجب أن تُصدر (تقريرات) تكشف الأخطاء وترفع النقاب عن المذنبين وتبعث الخــوف فى قلوب الجشعين [١] . فإننا سرعان ما نتعرف على مدى تأثر برخت بهذه الفلسفة التى جسّدها كتابه " دراميةً وإخراجاً مسرحياً فى كل مسرحياته .

الفــن عند ديديرو هو تقليد ومحاكاة للطبيعة ، ثم التعبير عنها بغير مسخها أو نقلها صورة فــوتوغرافية (لا يــوجد شــئ فى الطبيعة غير مستقيم) على حد تعبيره . لأن لكل شئ أسبابه ومبرراته . لا يوجد شئ غير ما يكون أو ما يظهر عليه . وأجمل وفاق أو ائتلاف فى صورة ما لابد أن يختلف عن نفس الوفاق أو الائتلاف فيما يرسمه الفنان صاحب التكوين الفنى . إن الطبيعة عند ديديرو فوق الفن ، والتقليد أو المحاكاة ليس باستطاعتهما إعطاء الطبيعة أو الأصل . لذلك تظهر الصورة فى المسرح غيرها فى الحياة العادية . إذ تصبح فى المسرح أكثر نمطية وأعظم نموذجية . وفى الدرامــا ، فإن ديديرو يبقى عند نظرته المسماة (الأحوال داخل النظرية) والتى تقلب وضْعاً إلى عكسه (تذكّر مسرح برخت) وضْعاً طرفاه الشخصية المسرحية والمهمات المسرحية أو ما نسميه الإكســوار . بمعــنى أنــه يرى أن الشخصية ــ وخاصة فى الكوميديات ــ تحتل المركز الأول (شخصية أرتورى أوى فى درامة برخت أوقفوا صعود أرتورى أوى) ، شخصية بونتيلا فى دراما (السيد بونتيلا وخادمه ماتى) وبعدها تتبع المهات المسرحية . لكن ديديرو يطالب بالعكس لتصبح المهمات فى المركز الأول ثم تتبعها الشخصية فى الأهمية . ووجهة نظره فى ذلك هو حماية الدراما من مطــبات كثيرة . وعلى كُلٍ فنظرته هذه هى إحدى النظريات المتعددة الكلاسيكية القديمة ، والتى ضمّنها ديديرو مؤلَّفه المعروف باسم (التناقض الظاهرى فى الدراما) .

فــإذا ما حاولنا بحث مسرح برخت من زاوية مذهب الظاهراتية ، وهو المذهب القائل بأن المعرفــة محصورة فى الظواهر . فهل نعثر فى مسرحه على ظواهر جديدة ؟ خاصة فيما يتعلق بنظام

---

(١) د . كمال عيد : فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ـ الجماهيرية ـ تونس ـ أبريل ١٩٧٨ ـ ص ١٤٣ .

المشاهد المسرحية القصيرة المتتالية التى جاء بها مسرحه الملحمى ؟

إننا لا نعتبر فيما أورده برخت جديداً من ناحية تركيبة المشاهد فى ملحمياته باغرابها . فشيكسبير فعل ذلك بلا إغراب . وفعل ذلك إبسن فى المسرح النرويجى ، وكذلك فعل شيللر فى المسرح الألمانى كما يبدو واضحاً على الأخص فى دراماته (دون كارلوس ، وليم تل ، ثلاثية فاللينستاين) . بل إننا لا نستطيع وضع فروق بين إغراب برخت وبين كلاسيكية الباقين . أو بين دراماته (دائرة الطباشير القوقازية أو الأم شجاعة وأولادها أو جاليلى جاليلو ، وبين درامات الكلاسيكيين السابق ذكرها) . كل ما فى الأمر أن برخت داخل مشاهده الدرامية قد أوجد — وبطريقة ذكية ما فى ذلك شك — ثقل الصوت الثورى العالى داخل هذه المشاهد . والتى يعود أصلها وعلى نفس الشكل الذى جاءت به — وفى ثورية أقل جرعة — عند الألمانى فردريك شيللر . وهو نفسه (أقصد شيللر) قد استعمل الشروحات والدعائية والسياسة مثل برخت سواءً بسواء . إذ لا يمكن بأى حال من الأحوال غض البصر عن الليبرالية كمذهب للآراء قام لحماية حريتها كشعار من شعارات مسرح شيللر فى القرن ١٨ ميلادى . بل إننا لنجرؤ على القول بأن دراما (الأم شجاعة وأولادها) لبرخت تنتمى فى كثير من أحداثها إلى دراما شيللر (ثلاثية فاللينستاين) وفى الجزء الأول منها على وجه التحديد والذى يجرى فى معسكر فاللينستاين .

إن فلسفة شخصيات برخت تنتمى إلى أماكن كثيرة قبل انتمائها إلى مسرحها البرختى . فشخصيات المهرجين فى المسرح الملحمى بكل ما تحمله من تهكم وسخرية ونكات تعود إلى فلسفة أرنست كاسيرر [1] بردائها السوقى الذى ظهر فى مشاهد الأسواق عند برخت أو وقت ظهورها فى الحانات الرخيصة لديه أيضاً . وهو ما نجده فى تاريخ المسرح عند الألمانى إ. بيسكاتور ،

---

(١) ERNST CASSIRER (١٨٧٤ - ١٩٤٥) فيلسوف ألمانى مثالى معاصر لبرخت . عضو مدرسة ماربورج الكانطية الجديدة . عمل أستاذا بجامعات برلين وهامبورج بألمانيا ثم جامعة ييل بالولايات المتحدة الأمريكية . طبّق أفكار مدرسة ماربورج على تاريخ مبحث المعرفة ، وتاريخ الفلسفة . أنكر فى كتابه (الفهم المادى والفهم الوظيفى - ١٩١٠) الرأى القائل بأن التجريدات العلمية انعكاس للواقع . وحلل العالم المادى إلى مقولات من الفكر الخالص . وحاول أن يُصور المعرفة العلمية بأنها شكل من أشكال التفكير الرمزى . أهم مؤلفاته الفلسفية كتاب (مشكلة المعرفة فى الفلسفة والعلم فى العصر الحديث) .

والسوفيتى ف . مايرهولد (لم يكن غريباً أن يكون مايرهولد هو أول من قدّم برخت على مسارح الاتحاد السوفيتى) .

مما تقدم نخلُص إلى أن انتماء فلسفة برخت ومثالياته تعود إلى فلسفة ومثاليات كاسيرر . وأن الأورجـــانون الصغير بقوانينه لم يكن اختراعاً درامياً جديداً ، بقدر ما كان تكثيفاً وتركيزاً ثورياً لعناصر درامية فى مسرح برخت . بل لعلنا نجد كثيراً من هذه العناصر الثورية تحتل درامات ف . مایاكوفسكى المغرقة فى الدعائية الاشتراكية .

قـــد تختلف وجهات نظر كثيرة وقد تتفق فيما وصلنا إليه من دراسة مسرح برخت قدر ما وسعنا من جهد وتنقيب وتحليل . إن آراءنا فى النهاية لا تصادر ، ولا يمكن أن تصادر على مسرح احـــتل زمـــناً غير قصير فى تاريخ المسرح العالمى ، تاركاً الكثير من الأفكار والعقائد التى أفادت بطريقة أو بأخرى مسرحنا العربى المعاصر .



الفصل السابع

علم الجمال التمثيلى

الممـــثل هـــو رجل فن التمثيل . والمهنة تضعه دوماً فى نقطة الارتكاز تبعاً لطبيعة المهنة التى تتطلب إبداعاً يومياً مستمراً ، وفى مباشرة ساخنة حية مع الجماهير .

ناقشت عديد من الآراء الفلسفية قضية الممثل . تقاربت وتباعدت هذه الآراء تبعاً لرؤاها . آراء لممثلين ، وأخرى عن الطرق العصرية فى فن التمثيل ، وثالثة عن المدارس الفنية والمختبرات ، ثم رسائل وبحوث علمية تشير إلى علم نفس التمثيل . خرجت علينا هذه الآراء من هنا فى الداخل ومـــن هـــناك فى الخارج بأقوال حقيقية وغير حقيقية ، ونقد انطباعى وقصصى وأساطير . ومهما حاولت الآراء الاقتراب من الممثل مناط القول فى القضية وموضوع التحليل والتجريب والتشريح، فإننا لا نعثر فى الكثير منها على ما يفيد القضية ، أو ما يُوجهنا إلى وضع اليد على حقائق الإبداع عـــنـــد فـــن الممثل أو تشخيص هذا الإبداع . وإذن فليس لدينا إلا النذر القليل من الدراسات الأوروبية التى نستند إليها فى قضية الممثل .

كيف نبدأ التحليل ؟

إذا اعتبرنا الفنان مُبدعاً ، فإن ذلك يقودنا إلى التعرف على تحديد (نوعية الفن) الإبداعى الـــذى يُقدمه للوصول إلى مرحلة الإبداع الموصّلة بدورها إلى مصطلح الابتكار . فالرسام يرسم وإبداعاتـــه هـــى اللوحة ، والنحات يهرع إلى النموذج ويصل إلى منحوته إبداعاً . لكن الكاتب الدرامى المبدع يكتب ولا يصل أحياناً فى قطعته الفنية المكتوبة إلى نقطة الإبداع . ذلك لأن مهمة التوصيل فى المسرح تقع على عاتق فن الممثل ، ونعنى بذلك الممثل نفسه . طبيعى أيضاً أن نذكر أن كل هذه الصور للفنون الجميلة والتطبيقية والتعبيرية تُؤثر لا محالة ، بقدر جودتها .

لكن المعمار مثلاً ، وهو فن أكثر تعقيداً مما ذكرتُ من فنون ، يجرى فيه التصميم المعمارى وفق القواعد العلمية ثم تبدأ بعدها مراحل التنفيذ ، وفى النهاية نجد المبنى شاهقاً . ونفس الحال نعثر عليه فى فن الموسيقى حيث تظهر مشكلات حيوية إذا عـــرفنا أن الـــمؤلف الموسيقى يؤلف أو هو (يكتب) النوتة الموسيقية . لكن هذه الكتابة لا تعنى بالضرورة ميلاد الإبداع أو تواجده كصورة مكـــتملة الاكتمال أو الكمال الفنى . لكننا نصل فى حالة الموسيقى إلى صورة كاملة للعزف على خشـــبة المســـرح . إنه لمن الصعوبة بمكان القول بتجزئة الإبداع . لكن ما العمل والموسيقَى فن

تجريدى تكمن أهم خصائصه فى الأصوات . ولا تظهر هذه الخصائص ــ إذا كانت جيدة ــ إلا فى حالة حملها للأفكار .

ونفس المشكلة نتقابل معها عند فن الممثل ، كما عند فن الرقص إذا ما تواجد أحياناً فى العروض المسرحية جنباً إلى جنب فن التمثيل . إننا نجد أنفسنا فى حالة اضطرار لأن نُوجّه عناية كبرى لجماليات فن الرقص . لكن لنُعد إلى الممثل لنبحث كيف نضع الإبداع عنده فى نقطة الارتكاز . تفسير هذه القضية الفلسفية الجمالية ليست من السهولة بمكان . فلصعوبة العلاقة بين التمثيل والجمال يقع الممثل أثناء مراحل عمله أو إبداعه فى فخ كبير . وهو ضرورة عمله ونشاطه على إبراز نجاحه فى الاتصال والاستمرارية . لكن ذلك الإبراز لا يمكن الإحساس به أو وضع اليد عليه مادياً .

إن المبدع بشخصه أو ذاته من الداخل يتحد مع نتائج الخارج ، حتى يصل إلى الاستمرارية التى ذكرنا . وهى حالة من الصعب تفسير كُنهها ، أو حتى تعليل ما يطرأ على الممثل من نتائج ، كحالة حصاد أو حصيلة متحدة لما يُحسه داخلياً . مثل هذا الموقف يتضح أكثر فأكثر فى الفنون التشكيلية حيث تنفصل عادةً البدايات عن النهايات ، تماماً كما تختلف التعميمات عن نتائج التنفيذ بعد ذلك .

ثم ، هذا الموقف السابق والخاص تحديداً بأحاسيس الداخل ونتائج الخارج . هل بالإمكان استخلاص موقف جمالى منه ؟ وهل لو استخلصنا هذا التحصيل أيمكن أن نحكم عليه بأنه نوع من الفن ؟

إن القضية تستدعى تحليلاً دقيقاً وتفسيراً مُطولاً . لننظر فى تدقيق .

لما كان من الصعب ملاحظة (النشاط الجمالى) على بنية المسرحية وتكوينها وتشكيلها . حيث لا يظهر هذا التحقيق الجمالى على الجسد الفنى ، فإن الاستمرارية لا يمكن فصلها عن الداخل إلا بالتحليل النظرى وحده وليس بالتطبيق العملى بأى حال من الأحوال . أى لابد لنا من الإبقاء على النموذج النظرى والأكاديمى العلمى . إن هذه الحاجة أو الضرورة التى تُصنفها وتُقسمها نتائج الاستمرارية لتُشكل لنا وللموقف ذاته مسارات مهمة .

فى تفسـير الجماليات ، يمكن جمع الأشياء إلى بعضها البعض ، كما يمكن فصل هذه الأشياء عـن بعضها البعض . ونقصد بالأشياء العوامل الداخلية + الانفعالات + السلوك والتصرفات + الأحاسيس ومدى ظهورها + وأخيراً قوة التأثير ودرجاته .

على سبيل المثال : أمامنا ممثل لا يُمثل دائماً . وإذن فيكون أمامنا ــ والحالة هذه ــ معيار أو مقـياس عـندما لا يمـثل . وبينما هو لا يمثل ، ثم يمثل ، فإن فروقاً جديدة لابد أن تنتُج تُمثل الحالتين معاً .. حالة عدم التمثيل ثم حالة التمثيل . ثم تَنتج أمامنا مرة ثانية ، صورة فصل للحالتين ، لتظهر كل حالة على حدة وبخصائصها المختلفة عن الحالة الأخرى . ففى حالة الفصل هذه نقول .. متى يبـدأ التمثيل ؟ ومتى ينتهى من التمثيل ؟ إذا استطعنا الوصول إلى الإجابة فإنه يصبح بالإمكان (فَصْل) حالة انتهاء الممثل المبدع عن زمن التمثيل . يساعد (السلوك التمثيلى) فى التعرف على هـذه الحالة . إن استمرارية الإبداع تتحد داخلياً عند المبدع . وتكون النتيجة حينئذ هى صدام المواجهة بين المبدع (الممثل) وجسم الإبداع (العمل المسرحى) .. أى ضرورة تواجد عنصرى الذاتية والمُحسّيـة SUBJECTIVITY + OBJECTIVITY هذه النتيجة ترمى بنا إلى نصف علاقـتين دياليكتيكـتين تدعمهما حقيقيتان ، الأولى فعلية ، والثانية منطقية . فإذا ما أمعنا النظر بـالعين الفلسفية الجمالية ، وجدناها فى المنظور الحقيقى علاقة دياليكتيكية واحدة لكنها مزدوجة الاتصال .. هذا الاتصال الذى يُرى فى تماثل العلاقتين وتشابههما .

افـترض علماء الجمال أن تقريب جماليات الحقيقة إنما يظهر بطريقة خاصة عند فن التمثيل الـذى يشترك ــ بحكم لغته ووظيفته ــ فى إبراز هذه الجماليات . حقيقة أن هذه الجماليات لا تظهـر ، وهى لا يمكن أن تظهر فى الصورة الواقعية المادية الملموسة ، أو ضمن أشكال مقررة أو محـددة . لكنه مع ذلك يمكن العثور عليها والإمساك بها معنوياً ، عبر استعمالات جيدة للكلمة فى الحوار تعبيراً عن المعانى .

هناك معيار أو مقياس مُعدُّ إعداداً جيداً لنظم وطُرق ومراحل ومن ثَمّ نتائج الإبداع الفنى . فإذا ما تحدثنا عن المسرحية ، فمن واجبنا إدخالها أو تضمينها هذه الاعتبارات الجمالية المشار إليها . بمعنى أنه يتعين علينا إظهار وإبراز ما تهدف إليه المسرحية أو الدراما . فالفن يُظهر وظيفته وأهدافه مـن خـلال المشـاعر والأحاسيس التى تطفو على سطح المسرحية . وهو (الفن) لا يدخل إلى

المضمون وإلى الوجدان لكنه يتمهل عند الباب ، ويكتفي بذلك . أو يقرّ عيناً بعدة أفكار أو بعض من مقترحات فكرية ليكسب بعدها نوعية ودرجة معينة . لكن هذا الفن الذى يدخل إلى المضمون وإلى الـــوجدان يقوم بمهمة إبتكارية أسمى . إنها مهمة إعادة وصياغة الجوانب الهامة فى المسرحية . وتكوَنهـــا ، ويركّبها ، ويُصنفّها ، ويلقى بأضوائه على علامات كبرى فى النص المسرحى ، ويضئ مؤشراتها الفنية والجمالية والفلسفية فى رغبة مقنعة باعتباره وظيفة إقناعية مؤداها أن يعيش الإنسان الحقـــيقة ويعايشها ، طارحاً بذلك الآراء الأصيلة والعميقة والدقيقة حول عالم الإنسان كله وعلى جنبات البشرية جمعاء .

إن الخصـــائص الفنية لفن التمثيل لا تتعلق ولا يجب أن تتعلق بثبات أورسوخ أو هدوء أو استقرار مطلق . لأنها تخضع فى الواقع لقياسات تتغير وتتبدل تبعاً لتغير وتبدّل متطلبات وحاجات هامـــة أحـــياناً ، وغـــير هامة أحياناً أخرى . فهى مرة بإمكانها عرض المضمون الدرامى أو أبعاد الشخصية المسرحية عبر علامات حسّية ووجدانية .

وهـــنا يكـــون المضمون أو ممثل الدور فى حالة ومكان الثقل . ومرة ثالثة حين تنجح هذه الخصائص فى إعادة تصميم وتكوين الأهميات وذلك بإبراز الظواهر التى تستحق الدرس والدراسة وتشـــكيلها ، حتى تُطلق العنان لنجماهير تجاه الفهم ، وفى طريق التوضيح والإيضاح ، كشفاً عن العلاقـــات العمـــيقة فى العالم الكونى . ثم فى مرة رابعة حينما تعمل هذه الخصائص على ثيمة عالم المجتمع الإنسانى وفى انحياز واضح إلى الرغبات والتطلعات العامة .

إن هذه الخصائص القادرة على صياغة المسرحية لتحوى جميع العناصر السابق الإشارة إليها بـــين جنبـــيها أهدافاً ووسائل حتى نحصل فى النهاية على (صياغة مسرحية) لذاتها أولاً ، ولصالح نوعها الأدبى أو الفنى ثانياً ، إذا استطاعت المسرحيات أن تنتبه إلى هذه الجماليات فإن فن المسرحية سوف يهجر السطحيات ليكون على مستوى أمثل .

من (الموديل) النموذج إلى الشخصية التمثيلية

مـــن المعـــروف أن الشكل لا يتحقق إلى ابتكار أو إبداع فى الفن إلا إذا تعانق وتفاعل مع مضمون معين يجد نفسه فيه . فمثلاً الأدب والاشتراكية ←—— يظهر العناق أو التفاعل عندهما فى العلاقـــة الدياليكتيكـــية بـــين المضمون والشكل . بمعنى اتضاح مشكلات الاشتراكية كموضوع

بواسطة الأدب أياً كان نوعه . فإن ما حدث هذا (التفاعل) فإنه بالإمكان فهم الشكل من المضمون ، والعكس بالعكس .

لكن ما هو هذا الشكل ؟

لنفترض أن كل شكل نختاره أو نقرره هو شكل معين أو شكل خاص . فالشكل هو هذا النشاط الفنى فى الفن الذى يظهر أمامنا ، ونلاحظه سياراً مُطرداً ، واقفاً على عتبة المضمون . هذا بينما يكون المضمون ــ أمام النظرة أو العين ــ هو هذا المعنى أو التقرير الذى يحتاج إلى شكل أو إطار أو سياج يحدّه ، بغية انفتاح فهم معين لموضوع خاص . أى أن المضمون هو المستقبِل والمُحدد والمُفصل للشكل فى العادة . بمعنى أن يُصبح للشكل شقان أو مهمتان نوعيتان . المهمة الأولى وفيها يُصنف الشكل المضمون الذى سيمتلئ به . والمهمة الثانية هى إعادة التصنيف إلى حالة جديدة تماماً .. ألا وهى ظهور المضمون مستوعباً للشكل وأمام العين مباشرة .

هنا تبرز فى الجمالية مواقف الابتكار وشذرات الإبداع . إذ يبدو أمامنا المبدع وجهده ، ثم العمل الإبداعى ذاته ، كما يبرز المستقبِل للعمل الفنى (المشاهد) لأنه يصبح ساعتها داخل لعبة الابتكار أو (التمثيل) . هكذا إذن يظهر العمل الفنى المبتكر محدداً من داخل نفسه ومعلناً شكله وذاته .

فوق خشبة المسرح نجد التثاؤب حالة ، كما نجد البكاء حالة أخرى . وفى الحياة نعرف كلاً منهما مختلفاً عن الآخر تماماً فى حالة خشبة المسرح . أما فى الفن فإنه يتوجب الانتباه إلى حقيقة مهمة ، وهى أن الإحساس يختلف عن التعبير ، تماماً كاختلاف التثاؤب والبكاء حياتياً عندهما على المسرح . البكاء تعبير حسى ، لكنه على المسرح يصبح أحاسيساً فوق منصة مسرحية . فإذا لم يكن حقيقياً فإن معنى ذلك هو غياب الحس والأحاسيس مسرحياً .

وإذن ، فالبكاء فى الحياة تعبير حسى مباشر ، لكنه على خشبة المسرح يصبح تعبيراً حسياً غير مباشر . إذا بكى ممثل على المسرح فإن ذلك لا يعنى أن للممثل مشكلة ، أو أنه حزين لسبب معين ، لأن لو كان ذلك حقيقة فإنه يكون تعبيراً حسياً مباشراً كالحياة . بل إن الممثل سيكون (سعيداً) جداً إذا ما أعطى البكاء بالصدق التمثيلى كل الصدق ، وهذا معناه نجاحه فى دوره .

وإذن فالإحســـاس هنا ليست له أية أهمية على الإطلاق ، ولا هو كذلك مناط القول ، بل يصبح العكس هو الأهم .

فـــالألم أو البكاء + شكل الإحساس + عنصر هذا الشكل ، هو الأساس الذى يدفع بكل تصرفات وأحاسيس الممثل إلى الظهور .

هذه كلها قضايا جمالية مجردة بحتة . كذلك عندما يستعمل الممثل الفنان جزءاً من الحقيقة + التياترالية .. أى استلهام واستخراج نموذج من الشكل الخارجى . فإنه وفق هذا الموقف يقدم من عندياته وحده إبداعاً خاصاً فى الدور التمثيلى .

عادة ما يتكون الإبداع من عاملين اثنين .

١ ــ العامل الأول ، المعارف السابقة .

٢ ــ العامل الثانى ، الحقائق الجمالية المناسبة للموقف أو الحدث أو البيئة أو المقام .

هذا الإبداع الخاص هو ما نطلق عليه (المثال الفنى الدقيق) . والجدول التالى يمثل مراحل الاستمرارية الإبداعية من الممثل حتى وصوله إلى الشخصية المسرحية الناجحة .

طريق الاستمرارية الإبداعية		
١ ــ المبدع (الممثل)	←تطور الاستمرارية الإبداعية	ب ــ محاولات الإبداع
٢ ــ التمثيل	المعارف السابقة + حقائق جمالية	لعبة التمثيل
٣ ــ الممثل	إبراز المحاكاة والتقليد	حقيقة موضوعية
٤ ــ الممثل وأدواته	فن التمثيل ←	الشخصية المسرحية

والشخصية لا تعنى الظهور الكامل والمتكامل فى فن التمثيل خاصة من ناحية (التمثيل) أو إبراز حقيقة الإنسان . لكن ظهور الشخصية يعنى خطوة على طريق البحث الفنى . لأن الشخصية فى حد ذاتها ما هى ألا تخطيط أولى . ونتاج الاستمرارية لها يكمن فى التقريب من كيانها ، والتجسيد المســـتمر للوصول إلى مرحلة الإبداع الفنى . وتنتمى إلى هذا الوصول العادات عند الشعوب + الطقوس + الشعائر من أقدم القديم + نماذج الماضى + الخبرات والتجارب الحياتية .

وكــل هــذه العناصــر وتلــك هى عوامل التغذية ، والمد العقلى والحسىّ للموضوعانية OBJECTIVISM ، والــتى تدخل عليها عوامل جديدة أخرى فى فن الممثل ــ وبفعــل ذات الممــثل ــ مــثل حركات الجسد + التغيرات الفيزيكية البدنية + المحاكاة والتقليد + الأصوات والتونات المُقننة + ثم الألوان وأماكنها على الأزياء والأقنعة والإكسسوارات . وكل هذه الحصيلة هى نتاج علم الجمال التمثيلى .

المراجع

أ ـ المراجع العربية

١ ـ الدكتور عبد الرحمن بدوى

موسوعة الفلسفة جـ ١ ، جـ ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٤

٢ ـ م . روزنتال ، ب . يودين

الموسوعة الفلسفية ، ت . سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ط ٥ ، يناير ١٩٨٥

٣ ـ د . كمال عيد

المسرح بين الفكرة والتجريب . المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ،طرابلس ـــ ليبيا ، ط ١ ، ١٩٨٤

٤ ـ د . كمال عيد

جماليات الفنون الموسوعة الصغيرة (٦٩) منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد ـــ العراق ، ١٩٨٠

٥ ـ د. كمال عيد

علم الجمال المسرحى . الموسوعة الصغيرة (٣٤٩) ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ـــ العراق ، ١٩٩٠

ب ـ المراجع الأجنبية :

. THE THEATRE EXPERIENCE , McGRAW BOOK COMPANY , NEW YORK , 1980

. TAMÁS PÉCSI

DRAMA AS A GENRE AND ITS KINDS , HUNGARIAN CENTER OF INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE , BUDAPEST , 1986 .

. LÁSZLÓ CASTIGLIONE

AZ ÓKOR NAGYAI , AKADÉMIAI KIADÓ , BUDAPEST , 1982 .

. CSIBRA ISTVÁN , SZERDAHELYI ISTVÁN , ESZTÉTIKAIA A. B. C. KOSSUTH KÖNYVKIADÓ , BUDAPEST , 1978 .

كُتب صدرت للمؤلف

١ ــ دراسات فى الأدب والمسرح .	القاهرة ١٩٦٦ .
٢ ــ المسرح الإشتراكى	القاهرة ١٩٦٦ .
٣ ــ زوايا جديدة فى الدراما .	القاهرة ١٩٧٠ .
٤ ــ فلسفة الأدب والفن .	ليبيا ــ تونس ١٩٧٨ .
٥ ــ جماليات الفنون .	العراق ١٩٨٠ .
٦ ــ مشكلات الدراما الاشتراكية فى مصر .	ليبيا ١٩٨٣ .
٧ ــ التاريخ والتذوق الموسيقى (تأليف مشترك)	ليبيا ١٩٨٣ .
٨ ــ المسرح بين الفكرة والتجريب .	ليبيا ١٩٨٤ .
٩ ــ توفوستونوجوف .. والمخرج المعاصر .	القاهرة ١٩٨٨ .
١٠ ــ علم الجمال المسرحى .	العراق ١٩٩٠ .
١١ ــ الناووس ــ ترجمة (سلسلة المسرح العالمى) .	الكويت ١٩٩٢ .
١٢ ــ المعمل المسرحى .	القاهرة ١٩٩٤ .
١٣ ــ مقدمة فى الفنون المسرحية .	السعودية ١٩٩٦ .
١٤ ــ سينوغرافيا المسرح عبر العصور .	القاهرة ١٩٩٨ .
١٥ ــ تاريخ تطور فنية المسرح .	القاهرة ٢٠٠٢ .
١٦ ــ مناهج عالمية فى الإخراج المسرحى جـ ١ ، جـ ٢ .	القاهرة ٢٠٠٢ .
١٧ ــ اتجاهات فى الفنون المسرحية المعاصرة	القاهرة ٢٠٠٢ .

كتب تحت الطبع

١ ــ فى أغوار الثقافة . ٢ ــ قضية الأوبرا بين التقليدية والتجديدية (ترجمة).

٣ ــ مفاهيم سيكولوجية فى مسرح الطفل . ٤ ــ جذور الأدب العالمى .

٥ ــ قاموس أعلام ومصطلحات المسرح والموسيقى .

٦ ــ المسرح حياتى (سيرة ذاتية) .

